

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**  
**Departamento de Pintura**



**AUTORRETRATO, ARTE Y MUJER**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**  
**PRESENTADA POR**  
**Sandra Escohotado Gil**

Bajo la dirección de las doctoras:  
Marian López Fernández-CAF y Maria Sánchez Cifuentes

**Madrid, 2005**

**ISBN: 84-669-1891-4**







## **AUTORRETRATO, ARTE Y MUJER**





UNIVERSIDAD COMPLUTENSE



5317343975

Sandra Escohotado Gil

**Autorretrato, arte y mujer**

Directora: M<sup>a</sup> Ángeles López-Fernández Cao  
Tutora: María Sánchez Cifuentes





## Índice

Introducción.....	11
-------------------	----

### PARTE I

#### Aproximaciones a la definición de autorretrato

##### CAPÍTULO I

Concepto de autorretrato.....	23
<i>Sobre la imitación.....</i>	26

##### CAPÍTULO II

De la definición clásica de autorretrato.....	31
<i>Otro tipo de definiciones.....</i>	34
<i>El autorretrato desde el psicoanálisis.....</i>	36
<i>El autorretrato desde la sociología.....</i>	37

##### CAPÍTULO III

Clasificaciones para el autorretrato tradicional.....	39
<i>Sobre la antropometría.....</i>	39
<i>Sobre la cinesis.....</i>	45

##### CAPÍTULO IV

Clasificaciones válidas para el s.XX.....	53
<i>Clasificaciones propias.....</i>	55
<i>Clasificaciones para el autorretrato femenino y actual.....</i>	57

##### CAPÍTULO V

Historia del autorretrato .....	59
---------------------------------	----

<b>Análisis de los autorretratos. Parte I.....</b>	<b>77</b>
<b>Hipótesis y conclusiones. Parte I.....</b>	<b>88</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA. Parte I.....</b>	<b>100</b>

## PARTE II

### Autorretrato e identidad espiritual

Introducción.....	105
-------------------	-----

#### CAPÍTULO VI

<b>Teorías en torno a la identidad moderna.....</b>	<b>109</b>
<i>Definición de identidad.....</i>	<i>109</i>
<i>Teorías de Hegel y Freud sobre la identidad.....</i>	<i>110</i>

#### CAPÍTULO VII

<b>Teorías en torno a la construcción de la identidad posmoderna.....</b>	<b>115</b>
---------------------------------------------------------------------------	------------

#### CAPÍTULO VIII

<b>Autorretrato y narcisismo.....</b>	<b>121</b>
---------------------------------------	------------

#### CAPÍTULO IX

<b>Autorretrato y espiritualidad.....</b>	<b>129</b>
-------------------------------------------	------------

#### CAPÍTULO X

<b>Romanticismo e identidad.....</b>	<b>131</b>
<i>Subjetivismo.....</i>	<i>132</i>
<i>Egocentrismo.....</i>	<i>135</i>
<i>Ilusionismo.....</i>	<i>136</i>
<i>Críticas al espíritu romántico.....</i>	<i>141</i>

## CAPÍTULO XI

<b>La identidad en el impresionismo y en el naturalismo.....</b>	<b>145</b>
------------------------------------------------------------------	------------

## CAPÍTULO XII

<b>Arte posimpresionista: Los Vanguardismos.....</b>	<b>153</b>
------------------------------------------------------	------------

## CAPÍTULO XIII

<b>El arte como denuncia .....</b>	<b>157</b>
<b>Análisis de los autorretratos. Parte II.....</b>	<b>167</b>
<b>Hipótesis y conclusiones. Parte II.....</b>	<b>175</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA. Parte II.....</b>	<b>188</b>

## **PARTE III**

### **Construcción de la subjetividad mujer**

<b>Introducción.....</b>	<b>191</b>
--------------------------	------------

## CAPÍTULO XIV

<b>Historia de las teorías feministas.....</b>	<b>195</b>
<i>Más sobre las teorías feministas de la construcción de la subjetividad en la contemporaneidad.....</i>	<i>200</i>

## CAPÍTULO XV

<b>Teorías feministas desde la crítica en el arte.....</b>	<b>213</b>
<i>Más sobre parámetros institucionales. Libertad artística y manipulación.....</i>	<i>221</i>
<i>Situación de la mujer como artista. Exclusión de la artista de la historia.....</i>	<i>225</i>
<i>Representación convencional de la mujer.....</i>	<i>228</i>
<i>Desnudo femenino tradicional.....</i>	<i>230</i>

## CAPÍTULO XVI

<b>Preocupación por buscar una representación de la mujer no convencional.....</b>	<b>235</b>
<i>La búsqueda de un arte puro femenino.....</i>	<i>243</i>

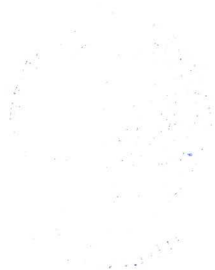


## CAPÍTULO XVII

<b>Estrategias representacionales de las artistas.....</b>	<b>251</b>
<i>Autorretrato y autobiografía.....</i>	<i>252</i>
<i>Visión idealizada de lo femenino. Narcicismo y autorretrato.....</i>	<i>254</i>
<i>La visión disgregada. Victimismo y autorretrato femenino.....</i>	<i>258</i>

## CAPÍTULO XVIII

<b>Lo que dicen las artistas .....</b>	<b>263</b>
<i>Actitudes asumidas por la propia artista respecto al mundo artístico.....</i>	<i>263</i>
<i>¿Debemos plantearnos el hecho de nuestra condición sexual para pintar?.....</i>	<i>266</i>
<b>Análisis de los autorretratos. Parte III.....</b>	<b>271</b>
<b>Hipótesis y conclusiones. Parte III.....</b>	<b>278</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA. Parte III.....</b>	<b>294</b>
<b>HIPÓTESIS Y CONCLUSIONES GENERALES.....</b>	<b>295</b>
<b>Índice de ilustraciones.....</b>	<b>305</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....</b>	<b>309</b>



## Introducción





### *Inicios de la investigación y objetivos*

La investigación comienza a partir de un trabajo práctico de pintura en el último año de la carrera. En éste se ensayaban diferentes maneras de representación de la mujer, alternativas a las imágenes estereotipadas de mujer como objeto. Durante ese proceso práctico nos dimos cuenta de lo conflictivo de crear nuevos discursos con un símbolo tan determinado iconográficamente. Este choque aparente no hizo más que avivar en nosotros la ilusión por buscar un modo de expresarse más efectivo, por lo que la búsqueda de estrategias representacionales y la pertinente obstinación en algunos objetivos, han sido nuestro aliciente principal. Algunos objetivos:

1. La comprensión de las diferentes posturas iconográficas en los autorretratos femeninos contemporáneos.
2. La comprensión de una serie de prejuicios tanto feministas como desde otros ámbitos, hacia la utilización de los iconos tradicionalmente femeninos, su cuerpo, su desnudez, o la representación de esa diferencia biológica para definir la identidad mujer.
3. La comprensión de que las propuestas representacionales (autorretratos), dentro de un contexto más amplio del arte, como expresiones no sujetas totalmente a lo racional y lo ético-político.

### *Metodología*

La metodología general que hemos aplicado en este estudio es de orientación humanista, en el sentido de que consideramos el autorretrato, bajo los puntos de vista procedentes de las corrientes humanistas, como lugar de construcción de la subjetividad. En este sentido la opción humanista apunta a la posibilidad de convertir la objetualización tradicional de la mujer en caminos de liberación o subjetivación. La realidad y la identidad femenina conflictiva se intenta comprender en un contexto socio-histórico: estos puntos de vista suponen una combinación de aspectos sociológicos y psicológicos, que nos han guiado en este estudio durante todo momento y en la consideración de las imágenes artísticas, así como en la percepción de ellas y en la posibilidad o no de generar nuevos discursos en torno a la identidad mujer.

Desde el punto de vista sociológico, si se considera la actividad artística como un trabajo creativo que libera un potencial de producción estética, expresión en último término de la vida humana y sus problemas, mediante una serie de iniciativas socio-psicológicas limitadas por las estructuras determinantes de una situación histórico-artística, la práctica artística es la fuente principal de innovación o de cambios en el arte y el factor dinamizador del sistema cultural resultante.

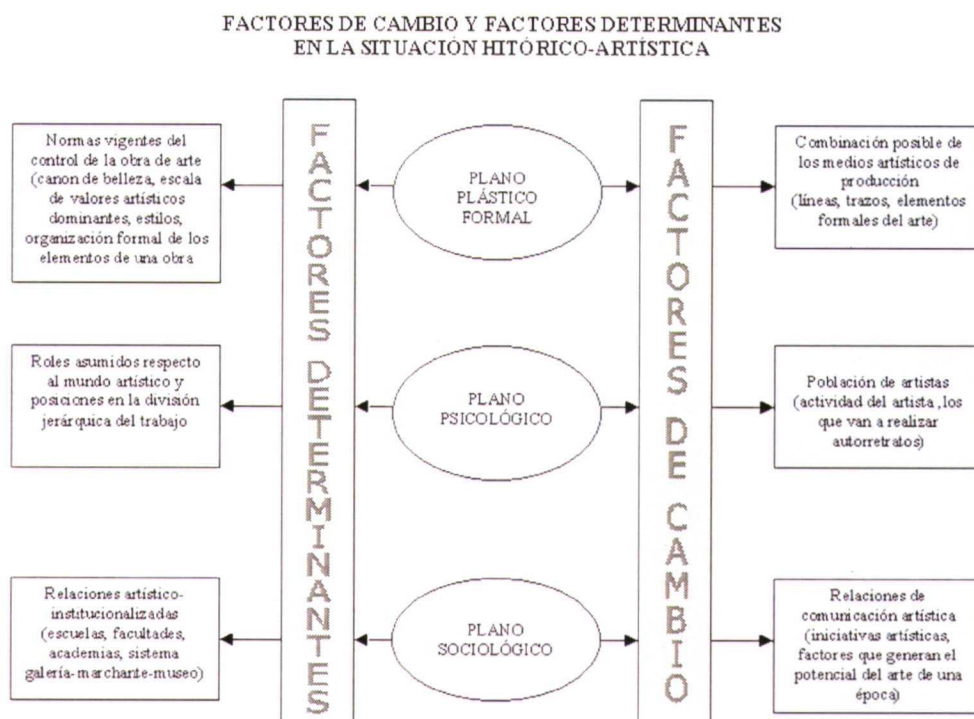


Ilustración 1. Cuadro I: factores innovantes o limitantes en la situación histórico - artística

Teniendo en cuenta las transformaciones artísticas y la posibilidad de innovación en lo que se refiere a la construcción de una identidad mujer no convencional, es conveniente considerar los factores que posibilitan el cambio y los que lo impiden, (cuadro I: *factores innovantes o limitantes en la situación histórico - artística*).

Los factores de cambio comprenderían a los individuos (escultores, pintores) con sus diferentes personalidades subjetivas, así como la combinación posible de los medios artísticos de producción (el instrumental artístico con todos los recursos naturales o materiales que se aplican a la obra de arte) y las iniciativas artísticas.

Mientras que los limitantes o determinantes abarcarían las actitudes socio-políticas respecto al mundo artístico y a los roles asumidos en la división jerárquica del trabajo (pintor, escultor, crítico, espectador), que generan el gusto artístico, así como las normas vigentes de control de la obra de arte (canon de belleza, escala de valores artísticos dominantes, los estilos artísticos o la organización formal de los elementos de una obra ) y, por último, las relaciones de comunicación artística institucionalizadas (escuelas, facultades, academias, sistema de galerías - marchantes - museos). Estas últimas estructuras conservadoras actúan como



freno de cualquier utópica optimización del potencial artístico, estableciendo el eje de contradicción del sistema en su conjunto.

De esta forma hemos ido mostrando la actividad artística, en este caso los autorretratos, producto de un momento histórico específico; este tipo de análisis permite una visión más global del autorretrato femenino cuyo significado cambia según donde se exponga, los papeles asumidos de los/as artistas y las normas estéticas asumidas. Una metodología sociológica y psicológica tiene en cuenta una serie de variables que intervienen en el proceso artístico, dinámica que interrelaciona las personalidades, la cultura y la sociedad.

Aunque sí creemos en la necesidad de seguir atendiendo a una autorreflexión, a veces revalorizadora y otras deconstructora, de la representación de la identidad mujer, a través de los autorretratos o de la autorrepresentación, se evidencia de forma patente la dificultad de trasgresión (entendida en un sentido amplio) del arte, sobre todo en el arte considerado institucionalmente y desde el cual se ha fomentado la autorrepresentación femenina como una moda más y con unos intereses político-económicos, que intentan ocultar unas jerarquías sociales aún manifiestas en el arte actual. Nos situamos a partir de la concepción de una construcción de la identidad derivada del humanismo, que atiende a la narratividad del sujeto en la metáfora del «autorretrato», con un escepticismo marcado por el constante choque con los discursos y las visiones androcéntricas en torno a la identidad.

### *Resumen*

Haciendo un recorrido por temas y capítulos, la investigación está dividida en tres *partes*. En la *parte primera* hacemos un balance histórico muy general hasta la actualidad. Exponemos diferentes definiciones y clasificaciones del autorretrato

En la *parte segunda*, cuando exponemos algunas concepciones sobre el subjetivismo, analizamos algunos autorretratos, mostrando esta idea que influye en la concepción misma de cómo ver el arte y al individuo artista, repercutiendo así en otras formas de expresar la propia subjetividad, no tan ligadas a la condición formal de imitar el modelo. Intentamos contextualizar el autorretrato en la sociedad moderna, a partir del s. XVIII, y analizamos más concretamente el autorretrato como expresión de un arte que refleja una situación social discriminatoria.

Poco a poco nos hemos ido centrando en los autorretratos femeninos que utilizan la figura humana mujer, para tratar de construir alrededor del cuerpo femenino otros discursos que rompan con la imagen tradicional de la mujer-objeto. Así, en el último capítulo, nos dedicamos más extensamente a los autorretratos femeninos actuales. En la *parte tercera* hemos abordado el tema desde las perspectivas de una estética feminista, planteada en unas fechas bastantes cercanas, a partir de los años setenta hasta la actualidad. Es entonces cuando aparece, en Estados Unidos e Inglaterra casi simultáneamente, un interés ya más conscientemente feminista en el arte. Las ideologías feministas más importantes se pueden observar en las manifestaciones artísticas. En los años setenta se hicieron muchos trabajos

CUADRO DE ANÁLISIS DE LOS AUTORRETRATOS

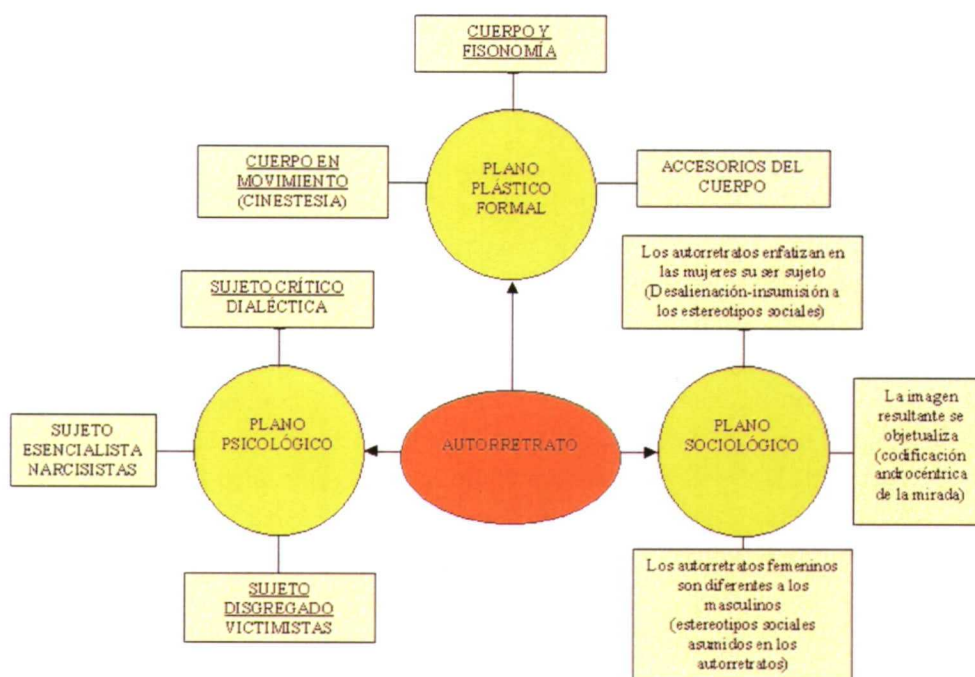


Ilustración 2. Cuadro II: cuadro de análisis de los autorretrato.

adoptando una postura esencialista de la identidad femenina, que se ha ido abandonando en pos de una estética feminista que deconstruya el mismo sistema dicotómico y jerarquizado de lo masculino y lo femenino.

#### *Protocolo de análisis y aplicación de hipótesis*

Al final de cada parte hemos hecho un balance comparativo de los autorretratos de hombres y mujeres, ateniéndonos a un análisis a tres bandas: desde un plano plástico-formal, desde un plano psicológico y desde un plano sociológico. El análisis desde un punto de vista sociológico, (cuadro II: *cuadro de análisis de los autorretratos*).

Y a su vez hemos centrado la atención en algunas hipótesis respecto a los autorretratos femeninos:

- 1 -Si la artista se autorretrata, está enfatizando su ser sujeto para sí. Se consigue una imagen que cuestione su rol de mujer como objeto
- 2 -Si comparamos los autorretratos masculinos y los femeninos, se ven diferencias entre uno y otro sexo, así como similitudes de los varones entre sí y las mujeres entre sí.



3 -Si nos fijamos en la imagen resultante del autorretrato femenino, la mujer es objetualizada a través de la mirada androcéntrica de nuestra cultura, incluso por parte de las mujeres.

4 -Existen algunas estrategias en los códigos formales del arte, que rompen con esa mirada estereotipada del cuerpo femenino como objeto, (estrategias de ruptura).

El análisis sociológico ayuda a analizar los autorretratos como actividad humana inserta en una dinámica de relaciones más compleja, influenciada por las normas, los roles sociales, todo el sistema de marchante - galería, el público, las instituciones, los museos, las academias, las concepciones alrededor de la identidad desde otros ámbitos del pensamiento filosófico y social.

Hemos intentado traspasar al ámbito social los aspectos emocionales expresados en los autorretratos; el narcisismo o el victimismo están analizados desde esta perspectiva. Y el desarrollo estético feminista, en cuanto a los diversos lugares donde se construye la identidad mujer, también. Desde estas perspectivas son interesantes las aportaciones de Hegel, Hauser, Foucault, Worringer, John Berger, y más concretamente en el ámbito de la estética feminista, hemos recurrido a autoras extranjeras como Lucy Lippard, Griselda Pollock, entre otras, y del panorama nacional a autoras como Bea Porqueres, Estrella de Diego o M<sup>a</sup> Angeles L.Fdez. Cao... También hacemos referencia a las opiniones de las artistas acerca de la diferencia en el arte de las mujeres.

El análisis desde un punto de vista psicológico indaga en las posturas emocionales del sujeto. Con este interés por buscar una imagen de la mujer más digna que la que históricamente ha primado desde una perspectiva androcéntrica, hemos indagado en algunos temas que nos parecieron significativos, como el mostrarse de una forma narcisista, una forma victimizada o una forma crítica con los roles femeninos.

Estos temas son especialmente conflictivos, pues van configurando a su vez otros modelos portadores de unos valores, a veces igualmente limitadores. Estas tres formas de subjetivarse pueden no presentarse de una manera exclusiva en cada autorretrato, dándose casos donde se adopta a la vez una postura crítica y narcisista. Se podría decir que todos los autorretratos son en cierto modo narcisistas, incluso los que a primera vista presentan una apariencia victimizada, como muchos de Frida Kahlo o Jenny Saville. En estas autorrepresentaciones hay un sentido narcisista, por haberle dado cabida a un discurso propio a través del arte; se requiere darle la importancia suficiente como para querer comunicarlo. En esta cuestión nos ha interesado, más que una crítica hacia el narcisismo como postura determinante, la forma en que es utilizada esta actitud por los y las artistas en algunos autorretratos concretos.

El narcisismo se considera un estadio esencial dentro de la configuración de la personalidad; muchos autores que tratan el tema coinciden en señalar que cierto narcisismo es necesario para la socialización del individuo.

Las tres construcciones principales del sujeto mujer son: sujeto esencial, sujeto disgregado, sujeto crítico. Los nombres de esta clasificación hacen referencia a las propuestas que se plantean en cada uno. Los autorretratos que muestran la esencia del sujeto mujer se refieren



más a los aspectos biológicos femeninos, vuelven la mirada hacia la raíz que las diferencia de los hombres y hacen de ello una celebración en vez de la tradicional humillación, (la maternidad, la menstruación,...)

Los autorretratos que muestran un sujeto disgregado convergen con las teorías postmodernas. En ellos queda evidenciada la imposibilidad de un sujeto único y se puede expresar a través de la fragmentación, como en el caso de Marcel Duchamp, *With my Tongue in my Check* (1959) o por medio del disfraz, tema principal en las obras de Claude Cahun, Cindy Sherman o en alguna medida Joan Fontcouberta. La idea de un sujeto emancipado pasa por la asunción de la gran mentira que es el sujeto, sólo una máscara. También utilizan los temas considerados desagradables, la obscenidad, lo escatológico, como una manera de provocar al espectador.

En los autorretratos que muestran un sujeto discursivo, se busca concretar cuál es la ideología que se quiere criticar, haciendo un juego comparativo con otra propuesta; se trata de evidenciar el conflicto por medio de dos ideas representadas. Este apartado se corresponde con la propuesta estética feminista de Lynda Nead, que curiosamente tiene puntos comunes con las estrategias estéticas de otros movimientos sociales, como las viñetas anarquistas de principios de siglo o los dibujos políticos de Grosz, que plasman el conflicto social a través de la representación de unos roles sociales. La representación de la identidad, más que hacer una elección en uno u otro sentido, plasma las identidades en conflicto. También en esta forma de sujeto dialéctico se tiende a la concreción de las ideas, contextualizándolas enfrentadas dentro de un espacio y un momento concretos.

El análisis desde un punto de vista plástico-formal indaga en la representación del cuerpo humano en relación con ciertos códigos psicológico-formales. Dado que el estudio parte del autorretrato, como representación de la figura humana, la identidad queda definida por códigos estético-formales, que todavía hoy forman parte intrínseca del género retrato, independientemente de que éste se ajuste más o menos al parecido del artista que se autorrepresenta. Estos códigos son catalizadores de las normas aplicadas a cada sexo, sobre la belleza o sobre la importancia social con la que se identifica el artista.

Los estudios antropométricos influyen en los autorretratos fijando las proporciones ideales del cuerpo humano y sus desviaciones. Definiendo las normas fisonómicas.

Los estudios cinéticos influyen igualmente definiendo la expresividad del cuerpo en movimiento, el dinamismo o estatismo que hay en una composición o en la misma figura humana. En una imagen inmóvil, como es la pintura, se habla de tensiones perceptivas a la hora de captar el movimiento. Se expresa en las posturas, los gestos de la cara, etc, que forman parte de un instante del movimiento.

Por último está todo lo que circunda al individuo o accesorios del cuerpo representado y que da mucha información añadida a la imagen que éste quiere dar: la ropa, las joyas, los instrumentos de trabajo, las personas u objetos con los que se quiere representar, el lugar.

Estos estudios analizan la imagen poniendo el punto de atención en los códigos formales del arte, desde autores como Arheim o Gombrich, especialistas en psicología de la percep-

ción.

### *Consideraciones finales*

Nuestro estudio no pretende un menosprecio de un tipo de autorrepresentación respecto a otra. Ya es un ejercicio de abstracción suficiente el meter en gavetas separadas artificialmente las manifestaciones artísticas, que en la realidad tienen un grado de complejidad difícil de reducir.

De todos modos queremos destacar la crítica desde un ámbito feminista hacia las propuestas del esencialismo y la disgregación. Este tipo de autorrepresentaciones no deconstruyen el sistema dicotómico femenino/masculino.

El esencialismo, porque no critica esa división sino que la utiliza para revalorizar lo que tradicionalmente se ha considerado la diferencia femenina. En estas imágenes se refleja una forma de pensar positivista, en el sentido de que se cree en una feminidad pura y verdadera. Esta feminidad verdadera, cuando se llega a ella, es absoluta. Se parte de una creencia en la verdad científica y ahistórica.

La disgregación, porque en sus plasmaciones no se ve una salida al dilema. La solución está en negar al sujeto mismo, por lo que la búsqueda feminista de la construcción de un sujeto y el objetivo de deconstrucción se hace difícil. Al partir de la creencia de que no es posible la libertad ni la emancipación del sujeto, sino que debemos aceptar esta forma de disgregación como si fuera un rasgo inherente al ser humano de nuestro tiempo, se toman actitudes que giran hacia la exaltación de la enfermedad o la muerte. La salvación posiblemente sea ponerse a rezar y la superstición será también una variante de esta opción.

Aunque este tipo de posturas no deconstruyen el sistema dicotómico de lo femenino y lo masculino, sería ingenuo menospreciar alguna de estas dos opciones que forman parte de las creencias derivadas de las ideas ilustradas.

En este sentido, recordando lo que decía Gombrich y que muchos autores se han esforzado en remarcar, las obras de arte no pueden ser analizadas como si fueran verdaderas o falsas, puesto que se mueven bajo otros parámetros comunicativos y perceptuales, como son la energía de un trazo, la armonización de los colores, la minimización a las formas esenciales, etc.

Retomando la cuestión de la imposibilidad de romper con los discursos imperantes, la práctica artística es una fuente de innovación y un factor dinamizador del sistema cultural. Las iniciativas artísticas de las mujeres y hombres que utilizan estos medios, el autorretrato o la autorrepresentación y la combinación creativa de los códigos relacionados con la representación de la figura humana, pueden ser factores que posibiliten cambios. Si bien ya señalamos que la asunción por el propio artista de unos roles asumidos o las posiciones jerárquicas en el trabajo y la existencia de unas normas vigentes de control de la obra de arte o las relaciones de comunicación institucionalizadas del arte, son factores que limitan el cambio.



El tema del arte feminista dentro de un sistema económico al cual se adhiere toda la cultura, en donde lo que interesa es mostrado como un producto más para ser consumido, es presentado como una conquista política del avance y el desarrollo cultural de un país, por lo que se han elegido los discursos más a mano sobre la subjetividad femenina, sin entrar en más discusiones sobre lo que una u otra idea del sujeto comporta en la elección de una ideología. El arte feminista se utiliza para hablar de unas cuestiones que atañen a los derechos humanos pero vaciándolos de contenido. Desde un sector del feminismo se le ha dado mucha importancia al autorretrato<sup>1</sup>, sin atender demasiado a un análisis de las estructuras sociales o de la excesiva condena<sup>2</sup>, olvidando que la representación no es algo inamovible y depende también del que observa. Así, en los comentarios sobre autorretratos, no se suele hacer alusión a la forma en que está construida la imagen, sino al hecho un tanto sensacionalista de que la mujer se autorretrata o a los sentimientos que expresa, sin hacer mención de la posición ideológica que adopta; *“Julia Montilla ( Barcelona 1970), en Fenómena, se ayuda de una proyección de vídeo que revela la imagen del autorretrato, la artista endemoniada, que grita y se asusta, mientras la atención se centra en el encendido y apagado constante de la luz, un recurso utilizado en las películas de terror. La intranquilidad más absoluta nos invade, la sugestión y la impotencia se apoderan de nosotros, nada se puede hacer ya ante el que chilla y llora”*<sup>3</sup>. En un estilo poético se describen las sensaciones de impotencia que crea en el espectador .

Es compromiso de la artista elegir libremente la opción que más le guste, pues cada una de ellas tiene su explicación para un momento dado de la propia artista. De hecho, en una misma creadora se ven autorrepresentaciones de uno u otro tipo. Sin embargo es conveniente para la propia artista saber por qué caminos se está moviendo y qué ideologías comportan.

En las instituciones, galerías, museos o exposiciones, dedicadas exclusivamente al tema de lo femenino, suelen primar los tipos de sujeto esencialista o disgregado, antes que otro que plantee representacionalmente el dilema de una manera dialéctica. Este arte más comprometido políticamente, bajo la mirada del gusto artístico preponderante puede ser considerado como demasiado panfletario.

A finales de los ochenta y principios de los noventa hubo una revalorización de los temas que denunciaban una realidad social. Algunas mujeres deciden plasmar sus discursos a través de los medios de comunicación, tan unidos a la idea del arte como propaganda. Así, Barbara Kruger o Jenny Holzer se apartan de una representación figurativa, para proponer la consigna política en forma de frases sentenciosas. Pero el significado de estas obras se desvirtúa cuando entran a formar parte del mismo sistema, capitalista y androcéntrico, institucionalizado o privado, que ellas pretenden criticar. Insistimos en que el hecho de que la tradición pictórica sea androcéntrica no puede ser reducido a la pintura en sí, sino a la forma en que se utiliza de manera tradicional por nuestra sociedad.

En resumen, hemos intentado ir exponiendo estos temas, sin olvidar desde la perspectiva sociológica el papel que juegan las instituciones, las sucesivas críticas que se han dado desde la estética feminista y las reflexiones que tienen las artistas acerca de todo ello.

## **PARTE I**

### **Aproximaciones a la definición de autorretrato**



Ilustración 3. Autorretrato clásico donde prima la imitación fiel del modelo. Sofonisba Angüissola, 1555.



## CAPÍTULO I

### **Concepto de autorretrato**

El autorretrato es una representación que el artista hace de sí mismo en un determinado momento.

En este sentido y desde un punto de vista psicológico, que se apoya en el concepto de “subjetivismo”, la personalidad del sujeto está considerada, no como algo determinista e inmutable, sino como un desarrollo discursivo o reflexivo, donde la identidad fluye determinada por la historia circunstancial y cotidiana. No hay sujeto único o verdadero sino muchos yos cambiantes y relativos a la historia.

Bajo este punto de vista ha sido analizado el autorretrato por corrientes humanistas, como son el psicoanálisis, la sociología y la psicología de la percepción. No obstante, nos parece pertinente exponer aquí las diferentes definiciones de autorretrato, partiendo de las tradicionales para llegar a las más actuales, ya asimiladas a las corrientes humanistas.

La diferencia entre unas concepciones y otras se puede constatar fácilmente en el plano formal. Un autorretrato clásico tiene que adecuarse a una imitación fiel del modelo elegido, con unos rasgos fácilmente diferenciadores para un ser único. Sin embargo, bajo la consideración humanista, en un autorretrato la imitación fiel no es un requisito indispensable. Así, en el arte moderno, los artistas han profundizado en la desfiguración intencionada, apartándose de la realidad para conseguir una expresión más ligada al espíritu o al alma, es decir, para expresar mejor el carácter espiritual de la persona.

En el plano formal también hay una definición que uniría ambas consideraciones del autorretrato, la clásica y la contemporánea, como una representación de la propia figura humana. Aquí entrarían autorretratos en donde no se tiene por qué identificar a la persona; de ahí que pueda entrar una sombra, una huella, una mano o las *performances*.

En este sentido se habla de autorrepresentación, un término utilizado en muchas ocasiones por la crítica contemporánea de arte. El único requerimiento es, pues, la representación figurativa o simbólica del cuerpo humano.

Desde el psicoanálisis, el autorretrato es un refugio donde ordenar las ideas, un lugar donde enfrentarse a la propia persona, una forma de expresar, por medio de la representación de las máscaras ocultas, los sentimientos.

Desde un punto de vista sociológico, el autorretrato es el lugar donde estudiar la contraposición de un Yo individual inmerso en un *Nosotros*: la sociedad y los conflictos ante su propia alienación o su liberación. Se nombran casos tan opuestos como los autorretratos del monje escriba del s. XVI y los que se representan como alter-ego tan frecuentes en nuestros

días.

En aquella inicial manifestación de la identidad, el monje celebra su propia personalidad de una manera convencida. En la actual identificación, la personalidad se transforma en un objeto apartándose de la idea del artista-héroe.

El interés que ha suscitado el autorretrato - autorrepresentación en la estética feminista actual es de tipo sociológico, en el sentido de que se considera un lugar para la desalienación de la mujer. Los autorretratos o autorrepresentaciones son momentos representados de la identidad subjetiva, que pueden romper con las ideas normativas o estereotipadas de la personalidad mujer.

Desde un punto de vista psicoanalítico, el autorretrato o la autorrepresentación femenina es un lugar conflictivo, pues, como señala Bea Porqueres, en él la mujer es objeto y sujeto al mismo tiempo.

Al adentrarnos en la investigación de lo que significa un autorretrato, lo primero que podemos apreciar es el despliegue tan variado de definiciones basadas en diferentes puntos de vista. Aunque todas las definiciones se entrelazan unas con otras y se nutren también unas de otras, el tema no será abordado de la misma manera por un artista, al cual le interesa la construcción de la imagen, que por un teórico de la Gestalt o por la mirada sociológica. Además no sólo influye el interés que cada cual proyecta en el autorretrato, sino los cambios sociológicos e ideológicos que se van produciendo en las diferentes épocas. Las sensaciones personales que experimenta el artista que se autorretrata en consonancia con un

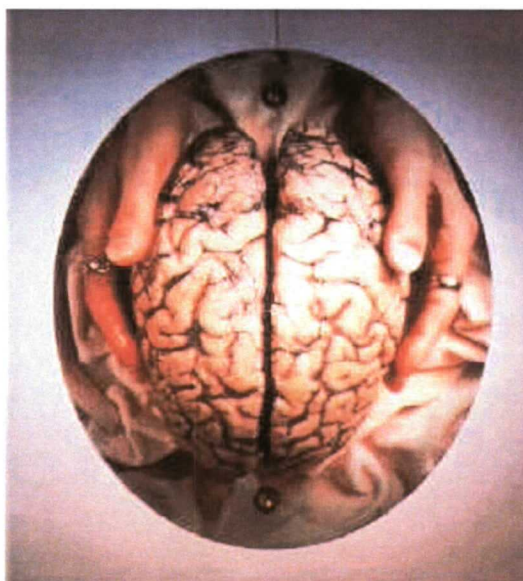


Ilustración 4. Autorretratos donde no es requisito la identificación de unos rasgos diferenciados y únicos. Izquierda; Helen Chadwick. Derecha; Claudio Parmiggiani





Ilustración 5. Un ejemplo de la fidelidad en la captación de los rasgos físicos es la obra de Lucian Freud, 1985.

mundo y una sociedad.

El concepto de autorretrato que utilizamos hoy, como reflejo de nuestro carácter espiritual, no se empieza a desarrollar hasta el s. XVIII, con los filósofos idealistas románticos, y es una definición que ha hecho que cambie radicalmente nuestra concepción sobre el retrato. Si ésta es la que más se ajusta a nuestra realidad cotidiana hoy en día, ¿cuál era la que se utilizaba anteriormente?

Iconográficamente, insistimos en algunas diferencias abismales entre los autorretratos clásicos y los modernos, como es en éstos la sustitución de la persona a través de su identificación con símbolos, colores, trazos, como en el autorretrato de Chadwick (H. Chadwick *Autorretrato*, 1990) o el de Claudio Parmiggiani (C. Parmiggianni, *Autorretrato*, 1979). En los autorretratos clásicos siempre aparece una representación más o menos fiel de la persona en su

aspecto exterior, no nos alejamos en definitiva de la figura humana, como en el autorretrato de Sofonisba Angüissola, (Sofonisba Angüissola, *Autorretrato*, 1561).

Si consideramos el autorretrato como la representación de la persona, tanto el de Chadwick como el de Sofonisba Angüissola caben en esta definición. Pero si consideramos el autorretrato como la representación de una figura humana, sólo se ajusta el de Sofonisba. Las representaciones clásicas del autorretrato suponen la adecuación a un proceso de mimesis de la naturaleza.

Aunque un autorretrato del Renacimiento no tenga aparentemente nada que ver con un autorretrato como el de Chadwick, en el que ni siquiera aparece una representación del cuerpo, las conexiones entre uno y otro siguen existiendo. Después de todo, podríamos comenzar esta andadura, aportando una definición bastante amplia y que aunaría muchos criterios, para después irlos desglosando poco a poco: Todos los autorretratos son la representación de nuestra propia identidad.

La identidad, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es el hecho de ser una persona o cosa la misma que se supone o se busca. En la misma palabra está implícita la cualidad de idéntico, es decir, lo mismo que otra cosa con la que se compara.<sup>4</sup> En los cuatro ejemplos que hemos expuesto antes se ve, en primer lugar, un cambio sustancial, en la manera de situar esta identidad de la que hablamos. En los autorretratos del Renacimiento, la identidad de los artistas queda reflejada por la identificación de unos rasgos fisonómicos, por lo que podemos suponer, bastante fieles a la realidad. Sin embargo en los autorretratos contemporáneos vemos de qué manera, por ejemplo en el caso de Chadwick, la identidad está definida por la identificación con un objeto, un cerebro. El obje-



## *Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*

to y la idea de lo que simboliza ese objeto ha sustituido a la representación de la persona. En el caso de A. Rainer la identidad se centra, no en la representación fiel de unos rasgos fisonómicos, sino en la deformación y ocultamiento de los mismos (Arnulf Rainer, *Abend*, 1973).

Estas evidencias nos hacen tomar conciencia de la importancia que, para un largo período de nuestra historia, tuvo la imitación de unos rasgos característicos del individuo centrados en la mimesis de un rostro o un cuerpo, una de las más importantes características plásticas del retrato clásico.

En vista de la gran variedad de significados que ofrece la representación de la figura humana, hemos comenzado por desarrollar el tema de la mimesis, al cual acabamos de referirnos.

### *Sobre la imitación*

Uno de los dilemas de la representación del cuerpo humano es el devaneo entre la imitación fiel y la idealización o la caricaturización, por las que se ha ido moviendo el artista que lo retrataba.

De cualquier forma, el significado etimológico del término retrato está ligado al concepto de copia.

En la evolución del retrato se advierten estas posiciones contrapuestas. La vida teórica del retrato, su devaluación o exaltación, los límites o modos de la retratística, se mueven en esas diferentes valoraciones, que históricamente asume la relación entre imitar y retratar. ¿Hasta qué punto el artista puede, o debe, alcanzar el parecido?, ¿Cómo y hasta dónde le es lícito apartarse, idealizar al personaje que retrata, enmendar los defectos físicos, o exagerarlos hasta casi la caricatura?

Es curioso el hecho de que la representación fiel de una persona se relaciona con la noción de Verdad. Norbert Schneider advierte que gran parte de la fascinación que ejerce este tipo de retratos es por la autenticidad que se presupone; la semejanza es garantía de veracidad.<sup>5</sup>

A lo largo de la historia, en los análisis históricos del retrato, y por extensión del autorretrato, este requerimiento formal era su característica principal. Por ejemplo en el estudio histórico que hace Francastel del retrato, entiende que la condición ideal para su existencia es la reunión de dos elementos: los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar al modelo.<sup>6</sup>

En otras definiciones del retrato en el Renacimiento, aparte de la representación de una única persona definida y del parecido de los rasgos físicos, se alude a la individuación eventual del carácter moral. La palabra «carácter» lleva implícito el significado de una serie de cualidades propias de una persona que la diferencian del resto.

En otro estudio que hace Pope-Hennessy del retrato en el Renacimiento también habla del «carácter» del retratado. Dice que el arte del retrato es la representación de un individuo con

su propio carácter. El arte del retrato, como otras formas de arte, es una manifestación de convicciones y el Renacimiento comporta una vuelta al interés por los motivos humanos y por el carácter humano. El retrato en el Renacimiento no es más que la línea divisoria entre el retrato medieval y el retrato como lo conocemos en la actualidad. Desde el punto de vista de la representación en la historia, el retrato renacentista es la conquista de la apariencia física y ésta a su vez está relacionada con un cambio en la función del artista. Se podría decir que el retrato, concretamente en esta época pero puede ser extensible a cualquier otra, es la búsqueda de un parecido artísticamente viable y es un esfuerzo por interpretar los mensajes del rostro humano. Es la identificación de unos pensamientos en la representación del rostro y el cuerpo humano.<sup>7</sup>

Como dice Wilfredo Rincón García, intentando delimitar también lo que es un autorretrato y haciendo referencia a lo dicho por Francastel,

*Al plantearnos las características esenciales que debe ofrecer una obra para ser considerada como retrato y por extensión, en su original variante del autorretrato, debemos señalar ya, desde el análisis de las obras anteriores a la época moderna, que su más importante peculiaridad es la de que manifieste los rasgos individuales y la posibilidad de identificar al modelo.*<sup>8</sup>

Sin embargo es importante señalar la matización temporal señalada por W. R. G., en la cual tiene vigencia esta definición. Hasta la época moderna esta definición resulta ser bastante satisfactoria, mas se producen cambios con la llegada de la modernidad, que han hecho que las concepciones sobre el retrato y el autorretrato se hayan ido transformando.

Por otra parte nos parece curiosa la aproximación al término de verdad, contrapuesto al de estereotipo que utiliza Gombrich; según los lógicos, los términos de «verdadero» y «falso» sólo se pueden aplicar a los asertos, “(...) invente lo que invente la jerga de los críticos, una pintura no es nunca un aserto en este sentido del término. No puede ser verdadero o falso, como una proposición no puede ser azul o verde.”<sup>9</sup>

Según la describe Gombrich, la pintura es una actividad y, como tal, el artista tiende a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve. También hace referencia a una crítica que hizo Nietzsche a las pretensiones del realismo:

*¡Pinta lo natural, íntegro! -¿ Y cómo?  
¿Cuándo lo natural entró en un cuadro?  
¡Cualquier grumo de mundo es ya infinito!  
Termina por pintar lo que le gusta.  
¿le gusta qué? ¡Lo que sabe pintar!*<sup>10</sup>

Añade que, para describir en imágenes el mundo visible, necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. El esquema no es producto de un proceso de abstracción, de una tendencia a *simplificar*, sino una categoría aproximada que se va perfilando gradualmente

*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*

hasta encajar la forma que debe conseguir.

En referencia al retrato, es posible considerarlo como el esquema de una cabeza, modificado por los rasgos distintivos sobre los cuales deseamos comunicar información. Además, el punto de partida de una anotación visual no es el conocimiento, sino la conjetura condicionada por la costumbre y la tradición<sup>11</sup>. Concluye que el retrato correcto es el producto final de una larga travesía por esquemas y correcciones, *“No es una anotación fiel de una experiencia, sino la fiel construcción de un modelo de relaciones.”*<sup>12</sup>





Ilustración 6. Autorretrato del Hortelano. Identificación con elementos naturales.

*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*

## CAPÍTULO II

### **De la definición clásica de autorretrato a una definición actual**

Ya hemos visto la definición clásica del retrato como la representación de una figura humana, que implicaría un acercamiento de tipo más o menos mimético al cuerpo, es decir, representaciones figurativas del cuerpo humano donde aún no tiene cabida la abstracción.

También el autorretrato, como representación de la figura humana, está totalmente ligado al género artístico del retrato. La diferencia entre ambos sería que, en el caso de un autorretrato, el cuerpo o el rostro representado es el del propio artista.

Asimismo recordamos la definición actual del autorretrato como la representación del propio artista en un determinado momento, que incluiría tanto la representación mimética de un cuerpo como su absoluta desintegración en un objeto. La matización en cuanto al tiempo le da un carácter transitorio a la identidad. Se trata en definitiva de una autorrepresentación, pues incluye todo ese tipo de manifestaciones en donde ya no está tan claro si se trata de un autorretrato o no, a menos que esté claramente especificado por los artistas, como en las *performances* y los *body art*, los objetos, las sombras, huellas, etc., que pueden ser fácilmente presentados como autorrepresentaciones. Dicho término se aleja del concepto



Ilustración 7. Las fotos de Cindy Sherman son consideradas por la misma artista como acciones, no como autorretratos.

de retrato, que está implícito en la palabra autorretrato y que está necesariamente ligado a connotaciones que definen una forma más clásica de representación de la identidad.

Otra de las diferencias que ofrece el autorretrato actual es la posibilidad de escoger una parte del cuerpo que no sea el rostro, por ejemplo unas manos, unos pies; cuestión que en la acepción clásica del término no era válida, pues no se



## Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato

podía identificar claramente al modelo.

En vista de lo difícil que resulta establecer hoy en día si una obra es o no un autorretrato y de la confusión que a veces existe alrededor de estos conceptos, se hace más importante la aclaración por parte de los artistas, mediante el título, como en los ejemplos que cité anteriormente, o por medio de información adicional, que dan a través de catálogos, diarios, etc. Así, en la Tesis de C. Coleman se expone este ejemplo:

*Si el parecido documental no hace que una obra de arte sea un autorretrato, entonces ¿qué es lo que sí la hace? Pienso que la intención del artista es lo que nos dice lo que es y lo que no es una obra de arte. Larry Rivers, por ejemplo, hizo dos obras en 1953 y en ambas sirvió de modelo. Una la llamó «autorretrato» (paradero desconocido) y la otra «Autofigura» (...) haciendo así una clara distinción entre el análisis del -yo- y el estudio de la composición (...)*<sup>13</sup>

Y añade que un buen autorretrato no depende de la semejanza física, pero sí debe ser un conseguido reflejo de la personalidad del artista.

También Francastel, en su momento, nombra la importancia de la intención del artista en la confirmación de lo que supone para él el concepto de retrato:

*Así, y de acuerdo al grado de exigencia en el dominio del carácter peculiar que atribuimos a la noción de retrato, se pueden encontrar ejemplos en las épocas más lejanas o se puede negar su existencia en todo momento anterior a aquel en que surge el género realista, o sea, el correspondiente a épocas más recientes. Si uno retiene la definición que considera el retrato como la imagen fiel del modelo, es evidente que habrá que eliminar todas las representaciones humanas a las que se ha atribuido un sentido extrapersonal, es decir, su gran mayoría. Si retenemos en cambio la fórmula «algunos aspectos», nuestro campo de investigación será entonces mucho más amplio. Y si finalmente agregamos el de la interpretación subjetiva, en este caso el campo se hará ilimitado, es decir, inexplorado. Se podría, según parece, delimitar entonces este campo demasiado vasto no reteniendo más que las obras donde existe por parte del artista la «intención» del retrato, y por parte del «modelo» el consentimiento o parte del consentimiento.<sup>14</sup>*

Formalmente hablando, en las obras de arte actual hay nuevos modos de representación que trascienden el objeto mismo de la obra de arte convirtiéndose en arte efímero, las *performances*, por ejemplo. No todas las *performances* en las que el protagonista es el propio artista son autorretratos, pero se podría afirmar en algunos casos en los que explícitamente el artista habla de sí mismo y en aquellos donde hace una reflexión sobre su propia persona.

Cindy Sherman, aunque siempre se representa a ella misma adoptando diferentes papeles, por lo cual podía entenderse que su obra es una reflexión sobre ella misma, no los considera autorretratos sino *performances*. Aunque los espectadores los perciban como autorretratos.

En la obra de Bruce Nauman sí está claro, aunque entren dentro del campo de las *performances*, porque su discurso es muy autorreferencial y los títulos hacen referencia a él mismo. Por lo tanto, aunque las *performances* sean acciones en las que intervenga el propio

artista, no se trata necesariamente de autorretratos; hace falta una información adicional por parte del autor.

En este sentido puede ser esclarecedor lo que piensa el propio artista de su obra.

Coleman no incluye en su tesis las *performances* y el *Body art*, en donde el mismo autor es la obra. En el *Body art*, el artista es la misma obra de arte, su acción y presencia física es el contenido. No queremos prescindir de estas manifestaciones porque muchas de las mujeres que trabajaron o trabajan el tema de la autorrepresentación utilizan estos medios.

Volviendo por un momento a la definición clásica que utiliza Francastel para el estudio del retrato, como la representación de unos rasgos individuales, que se pudieran identificar con el modelo, es curiosa la versión que tiene de lo que significa el retrato en la actualidad.

Según dice, y desde su perspectiva histórico-formal, en estos últimos sesenta años no se ha aportado una interpretación nueva de la figura humana. Desde que empiezan las vanguardias prácticamente no ha habido ningún cambio sustancial en dicho género y Francastel declara que vivimos en una época iconoclasta por vocación:

*Tampoco se trata de preguntarnos si uno u otro de estos movimientos ha engendrado o no un nuevo tipo de retrato; la cuestión que se plantea es diferente. Lo que nos preguntamos es si existe entre aquellos a quienes se clasifica (...) en el grupo de los fauves, entre los cubistas o entre los surrealistas, un artista que nos haya aportado después de sesenta años una verdadera interpretación nueva de la figura humana.<sup>15</sup>*

Por lo tanto para Francastel, la progresiva abstracción que supone la contemporaneidad va en detrimento del retrato como género. El individuo indagando en sí mismo es una de las causas por las que el retrato como género ha desaparecido. El hombre moderno cada vez da menos importancia a la simple captación de unos rasgos enfocados en una persona. La no identificación de unos rasgos suponen una introversión del hombre moderno. Él mantiene que, cuando un artista hace aparecer figuras, no está haciendo retratos, sino que supone una reflexión sobre la situación del hombre en la sociedad. Por lo visto, la observación estética ya no persigue la captación de un mundo exterior, sino el análisis cada vez más sutil de las sensaciones surgidas en el interior del espíritu: *“La decadencia actual del retrato como «género» testimonia que el hombre, dotado de nuevos medios de acción sobre su entorno, no se sitúa todavía de una manera estable, como persona, en relación con el universo.”<sup>16</sup>*

Huyendo de estas interpretaciones clásicas del autorretrato, las definiciones en la actualidad se encargan de quitarle importancia a las pautas miméticas. Por ejemplo, en la exposición que se hizo en Madrid hace algunos años sobre el autorretrato, Calvo Serraller dice:

*Hoy por hoy las posturas están mucho más matizadas. En este sentido, se entiende que la actual interpretación vanguardista del retrato, rotas las pautas miméticas que se imponían convencionalmente al género, no implique la desaparición o la recusación de éste; antes, por el contrario, dado que jamás ha desaparecido el retrato ni en las vanguardias más recientes, se ha buscado incluso una nueva tipificación del mismo. Carla Gottlieb, que ha estudiado precisamente el retrato como tema en la vanguardia, llegó a clasificar hasta diez*



## Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato

*nuevos tipos de retrato, independientemente de que fueran figurativos o no. De hecho de Picasso a Warhol, Boltanski o Cindy Sherman, por entresacar algunos nombres emblemáticos desde las vanguardias históricas más remotas hasta la actualidad artística más reciente, constatamos que no han dejado de producirse retratos en el arte de nuestro siglo.*<sup>17</sup>

Finaliza su artículo insistiendo en que no se ha producido un retroceso en dicho género, pues realmente el número de autorretratos es mayor en la actualidad y esto indica una revitalización del interés en los individuos como algo que es más importante que la forma.<sup>18</sup>

### *Otro tipo de definiciones*

En el siglo XX han aparecido disciplinas de tipo humanista, que han hecho que el autorretrato se defina desde un punto de vista que hace hincapié en el individuo, en el ser humano. Disciplinas como el psicoanálisis, la sociología o, dentro de los movimientos sociales emancipatorios, el feminismo, han abordado el estudio del autorretrato dependiendo de la función que desempeña para el propio artista, como un ser socializado. La primera función que cumple el autorretrato para estas disciplinas, independientemente de que sea un autorretrato clásico o contemporáneo, es la de contribuir a la construcción de la subjetividad. Es un medio para esa construcción.

Estas disciplinas dan importancia también a las motivaciones del propio artista. La pregunta que se hacen es: ¿Qué es lo que perseguía el artista al hacerse ese autorretrato? Y en la respuesta aparece otra definición, pues el autorretrato se les muestra como una confesión.

Así pues, la definición del autorretrato se basa en la función que desempeña y en la intención que lo guía. Fagiolo dell'Arco estudia el autorretrato a través de las intenciones del artista:

*(...) en muchas ocasiones un autorretrato es más clarificador sobre las intenciones del propio artista que cualquier otra imagen. Puede ser una confesión (expiación de los pecados), puede ser una manifestación de cómo quiere al artista que lo vean los otros (narcisista), puede revelar lo que el artista, en el momento que se ve reflejado, inconscientemente, pensaba de sí mismo.*<sup>19</sup>

Billester nos aporta una definición de autorretrato, por la función que desempeña:

*En efecto, ¿el autorretrato no es una autorrepresentación, será una manera para el artista de comparecer en su revelación? (...) El acto de pintar, de dibujar o de fotografiar, está siempre precedido por una puesta en escena, que puede servir a las funciones más diversas: observación de sí mismo, introspección y entregarse a la duda, expresión de una cierta edad psíquica, o todavía la elección de un rol detrás del cual el artista busca disimularse, (...).*<sup>20</sup>

*El autorretrato desde el psicoanálisis*

Retomando la anterior definición humanista, en la que el autorretrato es un medio para la construcción de la subjetividad, la cuestión a analizar ahora es en dónde se sitúa ese sujeto.

Para el psicoanálisis, el sujeto está en el inconsciente, por lo que es difícil acceder a él. El ser está oculto debajo de una maraña de circunstancias y valores inculcados a lo largo de nuestra vida, que no dejan ver nuestro verdadero Yo y al que se puede acceder a través de los sueños.

En la concepción actual de autorretrato ha influido la aparición del psicoanálisis. Desde el punto de vista de las motivaciones psicoanalíticas, el autorretrato muestra al individuo frente a su propio inconsciente. Es una forma de ver sentimientos difíciles de asimilar (las sombras de nuestra persona) en un intento de aceptarlos o comprenderlos.

Por lo tanto, el pintor, a través del autorretrato, aspira a conocerse; el autorretrato aparece como auto-análisis. En este sentido son analizados los autorretratos de Rembrandt por algunos estudiosos, que dan importancia a la reflexión sobre la condición humana que parecen mostrar o al escrutinio que ejerce sobre sí mismo. Billester lo nombra entre otros artistas en los que el autorretrato se convierte en una duda existencial:

*En cuanto a Rembrandt, expresa de manera genial su preocupación constante de darse cuenta de su propia persona a través de sus autorretratos (...) Gustave Courbet precede a una larga serie de pintores, cuya carrera se ve regularmente envuelta de autorretratos, que se integran en la unión del proceso de creación y rítmicamente en la obra de una vida entera. Ellos ocupan notablemente una plaza primordial en la obra de Lovis Corinth, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Otto Dix. En Van Gogh, cuyo equilibrio existencial fue siempre inestable, el autorretrato revela la función de un auto-análisis.<sup>21</sup>*

También Frida Kahlo en sus diarios especifica: “Yo nunca he pintado mis sueños. Solo he pintado mi propia realidad”<sup>22</sup>; sin embargo, como muchas veces se ha dicho, su obra autobiográfica le ha servido para descubrir su propio interior, al mismo tiempo que se liberaba y se intentaba comprender.

En su caso, el autorretrato es una autobiografía como en Rembrandt y Van Gogh. Billester así lo advierte al comentar la obra de F. Kahlo, “ella ha construido toda su obra como una autobiografía, centrada sobre su propia persona. El autorretrato se ha convertido a través de ella en la concepción misma de una obra en su conjunto”<sup>23</sup>. Otro artista que utilizaba el autorretrato bajo este punto de vista es Lovis Corinth, en cuyas obras se muestran sus miedos y sus pesadillas en torno a la vejez. Billester dice que el autorretrato, en estos casos, funciona frecuentemente como un refugio donde el artista puede ordenar sus pensamientos o las condiciones de su vida personal.<sup>24</sup>

Según Diether Schmidt, hablando de los autorretratos de Otto Dix, los define en relación con esa función auto-analítica en un intento por comprender nuestros comportamientos a través de la indagación en lo interno:



## Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato

*Van Gogh ha fijado las horas más amargas de su existencia en numerosas pinturas y dibujos. En él, el autorretrato revela un rol de catalizador en los momentos de extrema tensión psíquica. Lo que él expresa con la perfección de una rara crudeza, en otros artistas lo hemos visto igualmente. Han buscado en ellos mismos la respuesta a su comportamiento exterior. Otto Dix, que jamás ha dejado de pintarse a lo largo de toda su vida, escribía con motivo de la presentación de un autorretrato: - La reproducción de la apariencia exterior permite igualmente atrapar el ser íntimo -. Y por otra parte: - Los autorretratos son los testimonios de una edad interior. Yo constato con asombro renovado: pareces todo lo contrario de lo que vienes a representar. No hay objetividad, se pasa en seguida a la transformación. Hay tantos lados dentro de un ser. La mejor manera de estudiarlos es el autorretrato -*<sup>25</sup>

Estas definiciones tienen que ver con la idea de que la identidad se consigue a través de una especie de desvelamiento de la vida personal, una especie de confesión. La definición de autorretrato estaría ligada a la concepción de un Yo verdadero equiparado a un Yo íntimo y profundo.

Billester habla de este Yo verdadero:

*Un autorretrato no es un trabajo de encargo. El que encarga no es otro que el propio artista. Cada autorretrato es un instante de verdad. No es la necesidad de pedir a un patrón. Si el artista se representa bajo los trazos agradablemente idealizados, es porque lo ha querido así y la confrontación con la realidad, dicho de otro modo con la verdad, no es una morada menos presente. Cada autorretrato es un diálogo con el Yo profundo del pintor. Cuanto menos sea prisionero de las convenciones y la tradición, más se aprovechará de su ser íntimo. (...) La situación íntima ocupada por los autorretratos en el conjunto de una obra es particularmente clara en Edward Munch, por ejemplo.*"<sup>26</sup>

Partiendo del autorretrato como un medio para la construcción de la subjetividad, los psicólogos investigadores hacen un análisis del mismo bastante cercano al de los psicoanalistas:

*"Desde hace un siglo, la importancia del reflejo especular en la organización de la personalidad fue subrayada por importantes psicólogos como Wallon, Schiller o Lbermitte. Estos advirtieron que la construcción del sujeto fue algo progresivo y que implicó la conciencia de una diferenciación en relación con el mundo exterior y el prójimo; el sujeto capaz de objetivarse y coordinar sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, pudo entonces pasar de la conciencia del cuerpo a la conciencia del yo. Esta noción de (esquema corporal) representación que cada individuo hace de su cuerpo en el espacio y que culmina con el reconocimiento ante el espejo, ha sido retomada por el psicoanálisis, que la prefiere a la noción de (estructura libidinal) de la imagen del cuerpo, según la cual es el deseo el que da forma a los datos dispersos de los sentidos. Esta noción influyó en el famoso «estudio del espejo como formación de la función del yo», que Lacan escribió en 1949, donde la noción de esquema corporal se integra en el desarrollo de la actividad simbólica: al pasar de una imagen fragmentada de su cuerpo a la imagen de su unidad, el niño disfruta ante el espejo del espectáculo de sí mismo y, al mismo tiempo que comprende la diferencia entre la imagen y el modelo, logra ante*

*su reflejo una nueva función de proyección. Ampliación del espacio mental, la imagen especular no es una unidad que viene dada, sino una unidad que se construye y que exige un esfuerzo para que se mantenga; esta unidad nunca se adquiere definitivamente, de manera que, si bien el espejo es el auxiliar de la identificación y la autorrepresentación, también puede convertirse en el revelador de trastornos psíquicos de carácter profundo.”*<sup>27</sup>

Siguiendo con el análisis de las motivaciones por las cuales nos autorretratamos o con el análisis del conflicto o perplejidad que nos azora cuando a veces nos miramos en un espejo:

*“Verse en el espejo e identificarse exige una operación mental mediante la cual el sujeto es capaz de objetivarse y separar el interior y el exterior, operación que puede llevarse a cabo con éxito si el hombre ha reconocido al otro como a su semejante y si puede decirse a sí mismo: yo soy el otro del otro. La relación de uno consigo mismo y el reconocimiento de sí no pueden establecerse directamente y permanecen atrapados en la reciprocidad de ver y ser visto.”*<sup>28</sup>

### *El autorretrato desde la sociología*

Para la sociología, el sujeto es un individuo que adquiere más o menos importancia dentro de la sociedad, dependiendo de los valores culturales y sociales de cada época. Por lo tanto, desde un punto de vista histórico social, el autorretrato es la construcción de un Yo socializado, la contraposición del Yo con los condicionamientos sociales. Es la formación del individuo frente a la sociedad.

Como dice Schneider, desde el punto de vista de la historia de la cultura, los retratos de finales de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna son expresión de las ideas sobre la dignidad del hombre, sobre las que hace especial hincapié la filosofía del Renacimiento.<sup>29</sup> En los tratados de esa época se aprecia claramente la idea del individuo autónomo, idea que sublima metafísicamente la conciencia de sí misma de la burguesía (acrecentada por el progreso técnico y económico), en relación con las nuevas posibilidades de movilidad espacial y social. Para esta concepción del mundo, los retratos son una forma plástico-simbólica, que adquirió prestigio también para los estamentos dominantes no burgueses, en particular para los soberanos absolutistas.<sup>30</sup>

Estos modelos figurativos de individualidad (heroica) siguieron siendo, incluso en las fases posteriores de consolidación de la burguesía, modelos de identidad.<sup>31</sup>

Según Hauser, los retratos son un proceso de individuación, manifestaciones del intento de diferenciar la propia identidad, de constituirse en un sujeto único. Por lo tanto, el autorretrato es un medio propicio para la autorreflexión y para ensayar nuevas formas de construcción de la propia identidad, a la vez que refleja un nivel social. Es el concepto que el artista tiene de sí mismo influenciado por el papel social que juega.



Como una de las primeras muestras del afán por plasmar su propia identidad, en el siglo XII, un monje escriba de Canterbury, acostumbrado a retratar a donantes bajo encargo, siente el deseo de estampar su propia imagen (de memoria)<sup>32</sup> en un manuscrito. Este es un primer intento de celebrar la propia persona.

Va a ser en Francia donde se den en dos pinturas sobre tabla, los primeros ejemplos del retrato independiente y libre, como objeto que se pueda mover, dando la posibilidad al individuo de retratarse sin otro objetivo que el de mostrarse, según la concepción que el propio artista tiene de sí mismo en la sociedad, y como un intento de desmitificación. Gottlieb expone:

*Existen casos en que el artista post-moderno intenta repudiar el concepto romántico del artista héroe. Gottlieb menciona la tendencia a desmitificar al artista y la de destruir la fe en su naturaleza divina. Cita el ejemplo del autorretrato en el cual el artista no está presente «Bata roja y hacha», autorretrato, 1964, Jim Dine.*<sup>33</sup>

Ya en los años sesenta y setenta del siglo XX, en los movimientos artísticos que iban surgiendo, (la transvanguardia italiana, el neoexpresionismo alemán) había una potenciación del yo y una descubierta actitud crítica ante todo. También hay un desencanto, cada vez más marcado, de los ideales ilustrados, y con ello, una desconfianza ante lo que supone el ideal de sujeto único, libre e igual en derechos para todo ser humano. Por eso en las manifestaciones artísticas se ven cuerpos mutilados, aparecen discursos que tienen que ver con la mascarada y que potencian la idea de sujeto disgregado y múltiple, que no es nada en concreto y puede serlo todo al mismo tiempo. De ninguna manera se puede apresar la verdad o autenticidad; o lo que es lo mismo, la autenticidad queda definida en un Yo que no se puede apresar.



Ilustración.8.  
Los grotescos de Leonardo Da Vinci son un juego de desproporción de los rasgos.



Ilustración 9. J. Saville en sus autorretratos se aparta del ideal de cuerpo proporcionado.

### CAPÍTULO III

#### **Clasificaciones para el autorretrato tradicional**

En el s. XX, y más en los últimos años en donde parece resurgir un nuevo interés por la figuración, han aparecido muchos artistas que también utilizan los códigos tradicionales de la pintura, como Frida Kahlo, Francesco Clemente, Paula Rego, Dokoupil, o Jenny Saville. Afrontar el autorretrato, partiendo de la propia figura, independientemente de que sea más o menos fiel al modelo, implica la utilización de códigos plásticos con relación al cuerpo, basados en estudios clásicos y estéticos. Los estudios clásicos con relación al cuerpo van definiendo valores y normas de comportamiento. Todo esto repercute en el plano plástico formal de los enfoques de la representación del cuerpo humano.

Hay algunos aspectos relacionados con la representación figurativa en el autorretrato que nos llaman poderosamente la atención, por la importancia en la fabricación de significados. Nos interesan los estudios del cuerpo en movimiento (cinestesia) y las formas que existen de representarlo. Y también los estudios en relación a *la belleza* y *la fealdad* o a las cualidades expresivas del rostro (fisonomía) y de todo lo que rodea al cuerpo (accesorios, lugares y personas).

*Sobre la antropometría, estudio fisonómico del cuerpo.*

Como ya hemos anticipado anteriormente, el estudio antropométrico del cuerpo humano es el que se ocupa de las medidas y de fijar las proporciones ideales de éste. Tal y como queda definido por Panofski, es lo mismo que una teoría de las proporciones, entendiendo ésta como sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística.<sup>34</sup>

Como bien especifica Panofski los estudios antropométricos

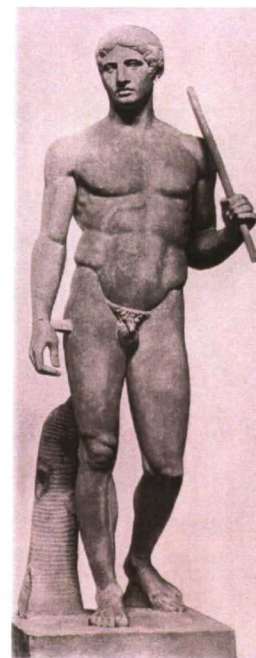


Ilustración 10. Cánones clásicos  
del s. IV a..C. de Lisipo y  
Policleto

cos, aunque hayan sido abordados desde diferentes campos, son un capítulo preferente para artistas, ya que repercuten directamente en la construcción de la figura humana, por lo que dentro de nuestra investigación consideramos necesario detenernos a reflexionar sobre ese tema.

Dichos estudios están totalmente asimilados por nuestra cultura, así como el ideal de belleza de un cuerpo clásico, un cuerpo esbelto y bien proporcionado, como el modelo de Vitrubio. Por ejemplo, en la fachada principal de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna hay una reproducción gigantesca del famoso dibujo de Leonardo "*Proporción del hombre de Vitrubio*". Todos alguna vez nos hemos enorgullecido, más o menos ingenuamente, admirando esas formas perfectas y la mirada penetrante que tan bien supo captar Leonardo, esa figura humana enaltecida como un Dios, que representaba al hombre del Renacimiento, ejemplo del canon perfecto.

Hildegarda de Bingen, con su concepción teológica del cuerpo humano y su conexión con la naturaleza, representa una avanzadilla para los posteriores encumbramientos del cuerpo humano y su concepción metafísica por los teóricos del Renacimiento. Para Hildegarda el cuerpo es como un mudo descifrar de la anatomía cósmica.<sup>35</sup>

Hasta el s. XV, en el que se desarrollan las teorías antropométricas, sobre todo por artistas italianos, las ideas de lo bello y lo feo eran juicios de valor todavía no asumidos; no existía el ideal de belleza. Por eso en la época de Jan Van Eyck los retratos eran de tipo naturalista, llegando a una representación exhaustiva del detalle, los pelos de la cara, todas las arrugas, etc., cuestiones que posteriormente eran obviadas en pos de una supuesta belleza ideal.

Es tan importante la época del Renacimiento, no porque supusiera un cambio sustancial



en las teorías sobre las proporciones, que ya existían de antiguo, (de hecho los egipcios tienen sus propios esquemas antropométricos, que seguían al pie de la letra cada vez que lo requería la imagen), sino porque en el Renacimiento es cuando se empieza a dar a estos estudios un carácter de ciencia empírica y por la gran importancia que adquiere el antropocentrismo.

De hecho, los dos hombres que más indagaron y desarrollaron tratados sobre antropometría, Leonardo da Vinci y León Battista Alberti, retomaron los conocimientos de los antiguos griegos. La teoría de las proporciones es la clásica que repite un módulo o una parte y la compara con el todo, por ejemplo, la que toma la cabeza como un módulo que se repite nueve veces. Ellos desarrollaron estas teorías haciendo estudios basados en la experiencia, una labor de observación y de tipificación de numerosos modelos, elegidos y seleccionados de acuerdo con unos ideales de belleza. Por ejemplo, la belleza como simetría es uno de los modelos según los cuales se va construyendo el canon ideal o la norma para el cuerpo humano.

También en el Renacimiento, como dice Panofski, la escultura y la pintura comenzaban a gozar de la consideración de *artes liberales*, en las que los artistas se esforzaban por asimilar todo cuanto la cultura científica de su tiempo les brindaba. Incluso la teoría práctica de las proporciones se revistió de un significado metafísico y fue estimada como una cuestión previa a la producción artística y como una expresión de la armonía preestablecida entre microcosmos y macrocosmos. Además fue considerada como el fundamento racional de la belleza. Panofski dice que el Renacimiento fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones con la noción clásica de (simetría), entendida como el principio fundamental de la perfección estética:<sup>36</sup>

*Ambos tenían en común el propósito de exaltar la teoría de las proporciones al nivel de una ciencia empírica. Insatisfechos con los datos insuficientes de Vitrubio y de sus propios predecesores italianos, desdeñaron la tradición en beneficio de una experiencia fundada en la observación atenta de la naturaleza. Siendo como eran italianos, no trataron de reemplazar el tipo ideal, único, por una pluralidad de tipos -(característicos), (...) Su intento era el de descubrir el ideal con el fin de definir lo normal, (...)*<sup>37</sup>

Por lo tanto, la norma y el canon para estos artistas italianos son sinónimos de ideal de belleza. Sin embargo, Durero desarrolla igualmente una teoría antropométrica para la construcción de tipos de figura humana que ahondan en lo feo y monstruoso. Claro que los artistas italianos, como en el caso de Leonardo, también retratan la fealdad, (Leonardo da Vinci, *Cabezas grotescas*, 1494-) pero no desarrollan teorías sobre ello.

Todavía en la *Enciclopedia* de Diderot y D'Alembert, al referirse a la antropometría se toman los cánones de las proporciones de la antigüedad. Quizás la diferencia en los estudios más modernos es que, al ser abordados por disciplinas que no tienen que ver con la estética, son enfocados bajo otra perspectiva diferente a la de lo bello. En efecto, los estudios antropométricos en la actualidad han sido abordados desde campos diferentes al de las



Bellas Artes, como son la jurisprudencia, la sociología o la antropología.

Para la jurisprudencia, los estudios antropométricos para el control de los presos suponían una normalización efectiva de las tipificaciones demasiado dispares que existían hasta ese momento, pues no disponían de un protocolo de identificación realmente efectivo. En un principio se creía que existían relaciones entre el carácter de la persona y las características fisonómicas, por ejemplo, el conocido estudio de Cesare Lombroso, *Lezioni di medicina legale: con 74 figure nel testo*, separa los capítulos por tipos de personas, como criminales, artistas, etc., y los relaciona con unas características fisonómicas.

Con el mismo afán de investigar en un método para identificar a los presos y delincuentes, se desarrollan los estudios antropométricos que realizó Alphonse Bertillon, entre 1880 y 1890, donde se contemplaban algunos datos fisonómicos adicionales, que estuvieran menos sujetos a variaciones posteriores, como son el color del iris, las huellas dactilares, la estatura y una foto de frente y de perfil. Este tipo de tipificaciones de la identidad fue tan eficaz que acabó extendiéndose por el resto de Europa y por otros países para toda la población, con la creación del D.N.I.

En el campo de la sociología y de la antropología, los estudios antropométricos también resultan de gran ayuda. Estas disciplinas desarrollaron por ejemplo estudios para la tipificación de los diferentes tipos raciales. En la modernidad el estudio del cuerpo humano, su aspecto exterior, sus medidas, su identificación en definitiva, son tareas de sumo interés para estos especialistas.

Como advierte P. Comar, en la segunda mitad del s. XIX, con el auge de la antropología, se estudia la historia natural del hombre tratada monográficamente, como si se tratara de un zoólogo que estudia un animal. El hombre se convierte en un objeto de estudio en sí mismo<sup>38</sup>. También desde la antropología, se intentan reducir las múltiples variables del hombre y establecer algunas correlaciones entre la configuración física y mental. Así se elaboran varias teorías hoy abandonadas, como la craneometría, que presuponía evaluar la inteligen-



Ilustración 11. La posición de tres cuartos profundiza en los aspectos psicológicos de la persona según los pintores flamencos



Ilustración 12. Canon ideal del rostro de la Virgen. Detalles de cuadros de Durero y Rafael respectivamente

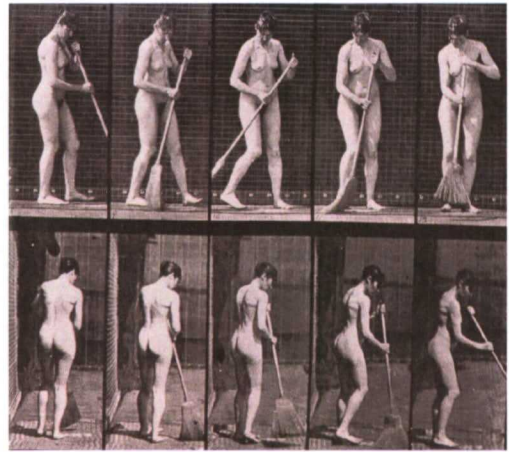
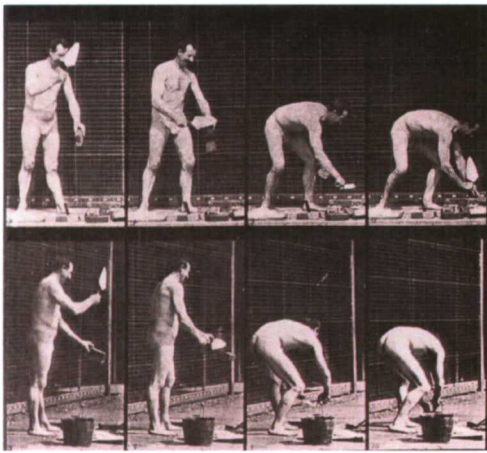


Ilustración 13. Estudios del cuerpo en movimiento para uso artístico. Eadweard Muybridge.

cia basándose en el volumen del cráneo o también el grado de evolución del ser humano a partir del ángulo facial.<sup>39</sup>

En campos más próximos a las artes, los estudios fisonómicos y antropométricos en la actualidad han cobrado una extraordinaria importancia, por ejemplo en el cine o en el mundo de la moda. Sabemos, por los medios de comunicación, lo importante que resultan ciertas medidas estereotipadas o las características fisonómicas de un individuo, en la elección de las supermodelos de élite.

Aparte de la gran importancia que siguen teniendo en la sociedad del espectáculo las medidas perfectas, según los cánones clásicos de belleza, también se ha sumado a ello el ideal de un cuerpo con salud. El deporte es lo que nos va a convertir en cuerpos saludables, quizás para contrarrestar los efectos de la contaminación y de las drogas. Belleza, juventud, salud y deporte son supervalorados en nuestra sociedad y se difunden desde los poderes establecidos. De hecho, el esquema del tipo racial de los nazis, rubio, esbelto, alto y perfectamente proporcionado, ponía gran énfasis en la salud o en el cuerpo de tipo deportivo, como se ve en las representaciones

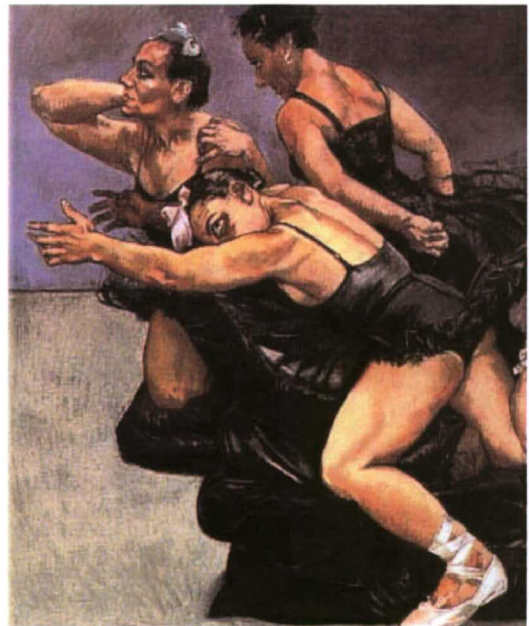


Ilustración 14. Paula Rego se aleja de la representación del tipo esbelto de mujer



de los artistas de acuerdo con el régimen. Sin embargo otros circuitos artísticos, fuera de los márgenes oficiales del arte, exponían una representación del cuerpo humano bastante diferente. Artistas como Otto Dix o Max Beckmann, y posteriormente Arnulf Rainer, nos muestran un cuerpo degradado. Las proporciones se distorsionan, se rompen o se fragmentan. Dentro de los diferentes movimientos y por las características intrínsecas a ellos, los cuerpos se deforman como en el surrealismo o se fragmentan como en el cubismo.

En cuanto a la repercusión que ha tenido el canon clásico de las teorías antropométricas, he aquí dos ejemplos de obras en donde se ve todavía la fascinación que ejerce sobre nosotros el ideal de belleza clásico: La primera, de G. Penone, ofrece un cierto realismo mágico, pues utiliza la combinación de su propio tórax en escayola, proyectando sobre éste una diapositiva también de su tórax (Penone, *Torace*, 1972), produciendo la impresión de una escultura clásica. La segunda es una obra de Hannah Wilke, en la que se fotografía desnuda de cintura para arriba en posiciones provocativas y sensuales, que recuerdan a las actrices de cine o a las modelos de las revistas de moda. (H. Wilke, *S.O.S. Starification Objets Series*, 1972).

Por lo tanto, cuando observamos los tipos fisonómicos explotados por los circuitos de los mass media, vemos que se reducen a un número limitado, coincidiendo con unos esquemas bastante exclusivistas, parecido al *Dorífero* de Policeto.

Los cánones clásicos de belleza se han intentado subvertir desde la óptica de muchos artistas de las vanguardias y contemporáneos. En el aspecto antropométrico vemos representaciones de cuerpos que se desparan en su gordura rozando lo escatológico, como los personajes representados por Lucian Freud (L. Freud, *Benefits Supervisor Resting*, 1994) o Jenny Saville, ( J. Saville, *Jenny Saville marcada*, 1992). El grado de significados que puede adquirir un rostro jugando con la variante proporción/desproporción, se observa en un autorretrato de Helene Schjerfbeck, en el que los ojos aparecen aumentados (H. Schjerfbeck, *Punatäpläinen omakuba*, 1914).



Ilustración 15. Käthe Kollwitz utiliza la imagen de la mujer con un gesto dinámico, la composición y el movimiento de las pinceladas potencian este dinamismo

En este sentido, utilizando la desproporción o proporción en la que aparece nuestra persona cuando la comparamos con otra, es esclarecedor el autorretrato de Frida Kahlo en el que se muestra junto a Diego Rivera y ella aparece mucho más pequeña al lado de su marido.

Otro ejemplo del uso de la desproporción, esta vez a su favor, es el de Cindy Sherman (Sherman, *sin título*, 1983), en el que queda caracterizada como una gigante y al fondo se ven unas personas pequeñas.

En cuanto a la expresividad del rostro, Paolo Fabbri distinguió niveles complejos de significación emotiva, exponiendo una tipología de la expresión, que se correspondía con una tipología pasional. Es decir, un tipo de frente en combinación con un tipo de boca y un tipo de ojos, expresaba una serie de estados emotivos, como la indiferencia, la sinceridad, el amor o la rabia.<sup>40</sup>

Las emociones son también de gran importancia para los artistas. La cantidad de emociones que se vislumbran a lo largo de muchos autorretratos guardados en la memoria, retratos de la historia, de caras severas, caras altaneras, caras sinceras, inocentes, enfadadas, etc. son realmente sugerentes. También hay algunos autorretratos de artistas que explotaron la mueca o el gesto. Rembrandt se retrató con los ojos muy abiertos, con el ceño fruncido, con la boca abierta, entre otras expresiones, todos hacia 1630 (Rembrandt, *Autorretrato con la boca abierta*, 1630). Hay otros ejemplos contemporáneos, como el de Bruce Nauman jugando con los gestos de la cara (B. Nauman, *Bocas*, 1967) o Lovis Corinth ensayando las deformaciones de su rostro (L. Corinth, *Selbstbildnis umgeben von Ausdrucksstudien*, 1910), con las que consigue expresarnos su interior de una forma desgarradora a través de los significados emotivos que despiertan sus muecas.

#### *Sobre la cinesis o quinesis*

En este ámbito comenzaremos por definir algunas cuestiones referentes al tema que esta-

mos abordando y continuaremos con un análisis más detenido en cuanto a los elementos que conforman los retratos y especialmente los autorretratos tradicionales.

La cinesis estudia el cuerpo en movimiento, más concretamente la palabra significa estudio del movimiento del cuerpo humano<sup>41</sup>. La sistematización de esta ciencia es reciente. Para hacernos una idea, los primeros estudios normativos sobre este tema se hicieron a mediados del s. XX. Por entresacar algunas cuestiones esenciales de estos estudios, cabe indicar que el lenguaje corporal (una expresión o una postura) no se puede analizar fuera de su contexto, ya que está totalmente rela-



Ilustración 16. Autorretrato de J. Saville donde se potencian los aspectos psicológicos a través del gesto y la mirada





Ilustración 17.  
Jenny Saville

cionado con la cultura y el tipo de circunstancias. Algunos de los que investigan este tema han diferenciado varios esquemas dentro de lo que es el movimiento, el cual se compone de varias unidades, algunas más perceptibles que otras. Según Birdwhistell, el movimiento se subdivide en Kine, movimientos casi imperceptibles y kinemas, más perceptibles<sup>42</sup>. La postura sería una unidad dentro de ese movimiento, la fase de reposo del mismo.

Arheim, cuando habla de la cinesis, la analiza en un principio desde las artes que tienen que ver, claro está, con el cuerpo en movimiento, como son el teatro o la danza, nombrando algunos ejemplos de bailarines que desarrollaron este campo en su sentido expresivo: *“Toda forma cinestésica es dinámica. Michotte ha observado que (el movimiento parece ser esencial para la existencia fenoménica del cuerpo. Y la postura probablemente se experimenta sólo como fase terminal del mismo-) Merleau-Ponty señala que (mi cuerpo se me aparece como postura) y que, en contraste con los objetos visualmente observados, no posee una espacialidad de posición, sino de situación. (Cuando me sitúo delante del escritorio y me apoyo en él con las dos manos, el acento está todo en las manos, yendo mi cuerpo entero arrastrado por ellas como la cola de una cometa. No es que yo no sea consciente de las ubicaciones de mis hombros o mis caderas, sino que únicamente están implícitas en las de mis manos, y mi postura entera es, por así decirlo, legible a través del apoyo de aquellas en el escritorio).”*<sup>43</sup>

Al mismo tiempo, cuando nos referimos al movimiento en un cuerpo inmóvil como es en la representación plástica (pintura, escultura, fotografía), advertimos que en primer lugar ya no se puede hablar de movimiento sino de tensiones perceptivas. La postura es portadora de uno u otro significado, pero además puede aparecer con una sensación de inmovilidad si solamente nos preocupamos en mostrarla. Arheim pone el ejemplo de algunas fotografías que captan una parte del movimiento, pero sin embargo aparentan todo lo contrario; en vez de expresar dinamismo, parecen una interrupción del movimiento, un instante congelado.

Por eso mismo es importante tener en cuenta otras variantes que intervienen en la representación bidimensional, como las líneas imaginarias ortogonales y diagonales, que son tan importantes para hacer que una composición sea dinámica o no. Es muy diferente el estudio del movimiento en la danza y en la pintura. Como dice Arheim: *“En este aspecto, los medios inmóviles, tales como el dibujo, la pintura o la fotografía, son muy diferentes de los móviles. Una*



Ilustración 18.  
Deformaciones del rostro. Bruce Nauman

*proyección que congelada en su aspecto momentáneo, parece poderosa, misteriosa, absurda o irreconocible, pasa inadvertida como una mera fase dentro de una secuencia de cambios cuando un actor se mueve en escena o en una película, o cuando la cámara o un observador humano se mueven alrededor de una escultura*<sup>44</sup>.

Por tanto, para que percibamos el dinamismo propio de un cuerpo, esté en movimiento o en reposo, hay que expresarlo en estos medios inmóviles a través del juego de tensiones inherentes a la imagen. Se percibe el cuerpo entonces con relación a un espacio y a la posición que ocupa en ese espacio, así como en su relación con otros objetos.

Para ello se utilizan todos los conocimientos al alcance del artista. En principio, el más evidente podría ser la representación de las diferentes fases del movimiento, como una traslación, lo cual desarrollaron bastante los pintores futuristas. Otro recurso es la utilización de diagonales, que expresan dinamismo, y de ortogonales, que sugieren más tranquilidad. Este método fue muy explotado por los expresionistas alemanes. Según explica Arheim:

*De modo semejante, la posición oblicua de un objeto sugiere un movimiento actual o potencial porque se desvía de las posiciones de reposo, esto es, de la suspensión perpendicular o la colocación horizontal sobre una base. También se observa una borrosidad o escala de sombreado en las ruedas, automóviles, banderas, brazos y piernas en movimiento rápido. Por lo tanto según esta versión de la teoría tradicional, cabe suponer que toda imagen visual que presente los objetos mediante cualidades perceptuales tales como forma en cuña, dirección oblicua, superficie sombreada o borrosa, dará una impresión de movimiento, mientras que los mismos objetos parecerán rígidos en aquellas representaciones que no satisfagan las condiciones perceptuales.*<sup>45</sup>

Por otra parte, las posturas más evidentes o las que más abundaban dentro del retrato tradicional eran la de perfil, la frontal y la de 3/4. Cada postura tiene su propio significado. El busto que venía representado de perfil se mantuvo sobre todo en los comienzos del Renacimiento, en Italia más que en los Países Bajos. El retrato de perfil daba un sentido más idealizado y estático a la representación, mientras el retrato de 3/4 enfatizaba la expresividad psicológica. Las mujeres normalmente se retrataban en la postura de perfil y, cuando ya se había extendido la de 3/4 para el retrato de hombres, en las mujeres todavía se utilizaba aquella. El retrato de perfil se empleó bajo influencia de las monedas-efigies de los grandes emperadores. El retrato de frente suele dar una impresión de veracidad, como en el autorretrato de Durero (Alberto Durero, *Autorretrato con pelliza*, 1500).

La postura y la posición en la que se representa el cuerpo humano ha sido una constante importantísima en las obras de arte. En la historia del retrato ya hemos visto que la elección del modelo de frente o de perfil aporta su propio significado. Y además la postura y la ubicación en la composición suponen una serie de conquistas, en cuanto a la importancia que se le da al representado. Es sabido cómo en el Renacimiento, para que se permitiera la representación de un personaje de la época en un cuadro, tenía que ser bajo la fórmula tranquilizadora del donante, como en el fresco de Masaccio en el que los donantes aparecen uno a cada lado de la escena en la parte inferior del cuadro, de rodillas y con las manos unidas en posición de rezar (Masaccio, *Trinità*, 1427). Los donantes tienen posturas sumisas y de



reverencia con respecto a la Virgen y el niño Jesús, como también se ve en el cuadro de P. della Francesca (Piero della Francesca, *Madonna col Bambino, santi, angeli e il duca Federico da Montefeltro*, 1472), aunque Federico de Montefeltro se sitúa, en este caso, un poco más cerca de la acción.

En este sentido se podría ver la historia del retrato como una especie de vanaglorización de nuestra propia imagen, la imagen del ser individual, que va adquiriendo cada vez una posición más preponderante dentro de la obra. Al principio aparece arrodillado, después se pone de pie y va adoptando posturas más arrogantes, como las de los reyes subidos en sus caballos y empuñando una lanza (Tiziano, *Carlos V en la Batalla de Mühlberg*, 1548).

En el caso de los autorretratos, en un principio aparecen camuflados de manera que hay que hacer unos esfuerzos increíbles para verlos, pues no ocupan una posición importante dentro del cuadro, por ejemplo en *El matrimonio Arnolfini*, su autor (Jan Van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434) parece que se representa en el espejo que hay al fondo de la habitación, pero casi resulta imperceptible. Cuatro siglos más tarde Courbet ya se representa en una posición de superioridad en su famoso *Buenos días, señor Courbet*, donde la postura que tiene cada personaje de la composición es de una elocuencia expresiva esclarecedora, pues pre-

cisamente en este caso son los hombres que se encuentran con él en un camino los que se muestran sumisos bajando la cabeza (Courbet, *Buenos días, señor Courbet*, 1854). Hay una caricatura muy curiosa de Daumier que lleva hasta la parodia esta actitud de superioridad del pintor, exagerando mucho más las posturas; el personaje que en el cuadro baja la cabeza, en la caricatura aparece arrodillado.



Ilustración 19. La pose frontal le da un carácter psicológico de claridad y verdad a la persona.

Reflexionando por un momento en las acciones artísticas de la actualidad, encontramos que en las *performances* se abre un campo donde realmente se podría estudiar el cuerpo en movimiento. Aunque generalmente a los espectadores nos llega en forma de fotografía, que es el medio que más se utiliza para la difusión de estas acciones. Hay algunas *performances* en las que se adopta una misma postura en un cierto tiempo, como en la acción de Faith Wilding, en la que estaba ella largo rato sentada con los pies y las manos juntos, los hombros caídos y cabizbaja (F. Wilding, *Waiting*, 1975). O también son muy importantes los movimientos agresivos y rápidos

que realiza Marta Rosler en una cocina, explicando de forma irónica para qué sirve cada utensilio (Marta Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975).

En cuanto a las clasificaciones, aportadas por otros autores, para el autorretrato tradicional, Wätzolt advierte cinco tipos iconográficos:



### Cap.III. Clasificaciones para el autorretrato tradicional

1. El autorretrato camuflado, donde el artista está en el cuadro mismo, (encapsulado) en palabras del autor, o en un espejo, pero que él no debería aparecer; por ejemplo, "Giovanni Arnolfini y su esposa", 1434, por Jan Van Eyck.

2. El artista como su propio modelo, donde el artista se retrata por conveniencia, por la economía de ahorrarse un modelo o por el mero ejercicio, sin razones psicológicas; el pintor se pinta como un objeto de estudio.

3. El autorretrato hecho para otra audiencia que no sea uno mismo es la tercera categoría de Wätzigoldt, citando a Durero y Velázquez. El artista procura resaltar su propia importancia, para conseguir la fama, la inmortalidad, y confirmar su valor social y la estimación propia.

4. La afirmación del artista, como perteneciente a un contexto geográfico, como afirmación de su nacionalidad.

5. La caricatura o ser de otra manera y complacer con lo opuesto al ideal. El artista se burla de sí mismo.<sup>46</sup>

Schneider hace una clasificación de tipo plástico formal, tanto para los retratos, como para los autorretratos:

1. Retratos de cuerpo entero. Generalmente reservados a los soberanos y a los miembros de la nobleza.

2. Retratos de semigrandeza.

3. Retratos de busto (de perfil, de frente y de tres cuartos).

4. Por otra parte distingue entre el retrato individual y el retrato colectivo, este último con la intención de asumir una posición valorada dentro de la sociedad, los gremios, matrimonios y familias.

Ahora bien, en el análisis de las obras utiliza el significado del lenguaje corporal, la mímica, los gestos, la mirada; un estudio más bien fisonómico. Y también hace un estudio simbólico de los atributos emblemáticos.

Además en los autorretratos apunta tres tipos de artistas y tres aproximaciones diferentes, según la función que desempeñe el autorretrato para los autores:



Ilustración 20. Marta Rosler. En los soportes de vídeo, los significados del cuerpo en movimiento, la rapidez y agresividad con la que se muestran, son importantes para la percepción de la obra.

*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*

1. Interés en idealizar la propia imagen (Durero)
2. Interés en mostrar convicción en sus ideas plásticas y estéticas (Poussin)
3. Interés autobiográfico (Rembrandt)

Paolo Fabbri hace una tipología de la expresión del rostro: En la nariz distingue 81 tipos, en la frente 58 , en los ojos 43 , en la barbilla 50 y en la boca 18 tipos. Esta tipología de la expresión está relacionada con otra pasional: indiferencia, sinceridad, amor, paciencia, esperanza, rabia...etc.





Ilustración 21. A través de la pose, Paula Rego se aleja del rol tradicional de la mujer recatada e indefensa

*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*



## CAPÍTULO IV

### **Clasificaciones válidas para el s. XX**

Los diferentes tipos de clasificación, como señala E. Billester, sólo pueden servir de leitmotiv, pero no establecerse en categorías fijas. Las clasificaciones son un medio para abordar un tema e intentar comprenderlo, pero no constituyen categorías inmutables.

En la tesis *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miro y Dalí*<sup>47</sup>, Coleman hace una relación de tipificaciones del autorretrato basándose en diversos autores; para el autorretrato tradicional o histórico, en Wätzoldt, Gaya Nuño y Bonafoux y para el autorretrato contemporáneo, en Googyear, Billester, Gottlieb y Bonafoux. En este estudio de Coleman son de gran importancia los tipos iconográficos que presenta. Incluso señala que le interesa más destacar el tipo iconográfico que elige cada artista, que el valor estético de cada obra. Para ella los tipos iconográficos están muy relacionados con las motivaciones que nos llevan a realizar un autorretrato, es decir, las motivaciones son determinantes en el tipo iconográfico elegido por el artista.<sup>48</sup>

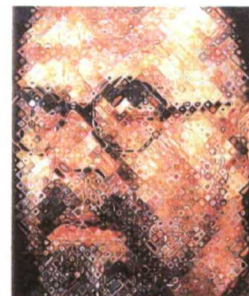
Coleman añade a su esquema algunos tipos iconográficos más, por motivos cronológicos; el de Goodyear<sup>49</sup> distingue:

1. El autorretrato donde el artista no está presente, como el ya citado *Bata Roja* (1964) de Jim Dine.
2. El autorretrato empleado como un equivalente simbólico, donde Jasper Johns, Oldenburg, Warhol y otros artistas *pop* afirman su ideología estética. El artista acentúa más la importancia de su obra que a sí mismo. Tal es el caso del *Autorretrato blando* de Dalí.
3. El autorretrato como una lectura adecuada de la información visible, que es característico en la obra de Chuck Close y los fotorrealistas. El autorretrato trata de la percepción basada en la información visual proporcionada por la máquina fotográfica, en lugar de tratar al artista mismo.

Billester<sup>50</sup> organiza su estudio del autorretrato en cinco apartados:

1. *La representación objetiva del artista.*
2. *El artista en un ambiente específico (el artista en su estudio) o con los emblemas de su profesión.*
3. *El artista solo o con otros (la pareja, la familia, el grupo).*
4. *El autorretrato en serie, pintado en distin-*

Ilustración 22. El estilo codificado característico de Chuck Close aplicado a la imagen de su rostro



*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*

*tas épocas de la vida del artista.*

5. *El autorretrato como autodefensa; el autorretrato y el Cristo (Ensor, por ejemplo),*

6. *Y el body art o la performance como autorretrato.*

En el catálogo de una exposición que se realizó en Francia en 1985, comisariada por Erika Billester<sup>51</sup>, expone esta misma clasificación con alguna variante. El punto de vista que utiliza para analizar los autorretratos es el del interés psicoanalítico; el análisis de las diferentes psiques. De ahí parte para hacer sus clasificaciones iconográficas, válidas para autorretratos tanto en pintura como en fotografía. Los tipos de autorretratos son:

1. El autorretrato de tipo auto-psicoanalítico. Los pintores revelan momentos de extrema tensión psíquica (Van Gogh) o buscan respuestas en su comportamiento exterior (Otto Dix).

2. El del artista en su profesión. Se muestra en el taller o con las herramientas de trabajo.

3. Los autorretratos introspectivos. Se interrogan sobre la muerte y sus características iconográficas dan impresión de soledad. El ser que se representa delante de un paisaje o dentro de un interior, donde el artista está siempre solo, prisionero de su quehacer y de sí mismo.

4. Autorretratos que forman un grupo aparte son las imágenes de amistad. El artista con su modelo, con su mujer o su amada (del artista con su modelo, Corinth; de la amistad o la dualidad como tema central, Gilbert and George).

5. Autorretratos que estilizan la personalidad. Así en los que aparece el artista como Cristo, de Ensor o Gauguin.

6. La adopción de un rol de mártir o de otros roles de héroes conocidos, como Guillermo Tell, (Hodler).

Gottlieb<sup>52</sup> señala hasta nueve tipos iconográficos:

1. El autorretrato de doble sentido, que circunscribe la personalidad al hacer un juego de palabras verbal y pictórico, (Marcel Duchamp, *Belle Haleine: Eau de Toilette*, 1921).

2. La cabeza fragmentada, como en el autorretrato de Josef Albers, (1916-18).

3. El autorretrato en serie o el autorretrato doble (Egon, Schiele, Andy Warhol).

4. El autorretrato en disfraz, que es una forma de culto al héroe e identificación con el modelo. Los artistas proclaman dicha identificación al representarse a sí mismos como a su ídolo.

5. Narciso y el espejo.<sup>53</sup>

6. El objeto como áter ego.

7. La autobiografía visual, donde el artista revela distintos aspectos de su personalidad a



través de una serie de autorretratos (Rembrandt), que registran ocasiones especiales de su vida.

8. La pseudomedicina. No se ve el rostro del artista; la identificación del individuo no está basada en los rasgos, sino en la huella de las manos.

9. La boca. Un retrato tradicional está construido alrededor del rostro y el foco son los ojos. El arte postmoderno posee una gran cantidad de autorretratos, retratos y hasta escenas de género, centrados en la boca, como símbolo de la importancia de la comida (Lucas Samarás) o como una zona erógena (Bruce Nauman).

#### *Clasificaciones propias*

La definición desde la cual nos planteamos este estudio está a caballo entre una concepción clásica y otra actual. En principio, como lo que nos interesa indagar es la representación del cuerpo humano, nos encontramos cerca de lo que significa la concepción clásica, que requiere unos rasgos individualizados que se identifican con el propio artista. Ahora bien, la concepción que hemos elegido para proseguir con esta investigación es mucho más amplia, es la visión que tiene el propio artista de sí mismo en un determinado momento. De esta manera, aunque nuestro trabajo esté enfocado hacia la representación del cuerpo humano, y en concreto del cuerpo femenino, entramos a analizar el autorretrato desde unas perspectivas más actuales, en donde cabe la posibilidad de que se consideren propuestas que difieren hoy totalmente del proceso mimético tradicional del retrato, como son las *performances*, el body-art, la obra fotográfica, etc. En general, para este tipo de representaciones del propio artista, aplicaremos el término de autorrepresentación.

El cuadro de análisis elegido para los autorretratos es una propuesta metodológica que engloba tres perspectivas principalmente (cuadro II: *cuadro de análisis de los autorretratos*).

Una relacionada con el plano plástico-formal, en donde se aborda la figura humana bajo tres aspectos, el cuerpo en movimiento, su fisonomía y todo lo que lo rodea.

Otra que analiza el autorretrato en el plano psicológico, prestando atención a tres tipos de autorretratos, que muestran al sujeto como expresión de tres rasgos emocionales y actitudes diferentes: un sujeto crítico, un sujeto narcisista o esencialista y un sujeto disgregado.

La última perspectiva aplicada al análisis de las imágenes se sitúa en el plano sociológico, donde tienen importancia: la inquietud de denuncia social a través de la estética feminista, la ruptura o no con los roles femeninos imperantes, los significados del cuerpo femenino como símbolo, las ideas más generales sobre la identidad femenina, los estereotipos sociales que condicionan la mirada, el gusto artístico imperante o las normas de control de la obra de arte por parte de las instituciones.

Finalmente abordamos la consideración de las hipótesis a través del análisis de las imágenes: Si son diferentes las autorrepresentaciones femeninas de las masculinas, planteando de esta forma la idea de *la diferencia*, tan importante como primera aproximación a los

debates y a la estética feministas actuales. Si los autorretratos acentúan en la mujer su ser sujeto. Y si la imagen resultante se objetualiza a través de la mirada androcéntrica generalizada de nuestra cultura.

Los análisis están dirigidos a la imagen representada, no a la práctica creativa general, ya que los cambios de percepción de uno mismo son evidentes de una obra a otra. También por la creencia ética personal en un sujeto cambiante no determinista. Y porque nos parece una actitud menos mitómana, en la medida de lo posible, soslayar la idea del artista genial, incluso de la artista genial mujer. En este sentido se prefiere llamar la atención, antes que en la vida de un artista, en sus estrategias formales y en la manera en que son utilizadas en cada autorretrato, ya que nuestro trabajo pretende ser una búsqueda, por ínfima que sea, para romper con estructuras ideológicas imperantes y no para contribuir al encumbramiento de nadie.

Nos parece también de vital importancia, al igual que no menospreciar los autorretratos que no consiguen romper con la dicotomía femenino/masculino (las conductas sociales normativas para cada sexo), no menospreciar tampoco las fórmulas representacionales utilizadas por los artistas varones en la tradición pictórica androcéntrica.

Uno de los motivos por los que no nos hemos centrado exclusivamente en los autorretratos femeninos sino también en los masculinos, es que su comparación en algunos casos resulta esencial, porque tanto unos como otros están influenciados por los modelos de sujeto aludidos. El protocolo de análisis se puede aplicar en ambos casos. Y nos parece interesante, para los que trabajamos con imágenes, determinar cuáles son los códigos formales que expresan un sujeto narcisista y si se podría aplicar el tipo de estrategias formales utilizadas por los artistas en las vanguardias, por ejemplo en un arte de denuncia social.

Las estrategias utilizadas por los carteles anarquistas en la Guerra Civil española o las del realismo social de Grosz y Kathe Kollwitz, presentando la contraposición de dos ideas que describan el conflicto o la injusticia social, se podrían aplicar a un tipo de autorrepresentación feminista. Sin embargo, los autorretratos narcisistas, realizados frecuentemente por artistas varones, como son los del artista con la modelo, se utilizan para dar una apariencia de poder sexual a través de la objetualización de la mujer. Se podría pensar que una estrategia para representar el poder sexual o sujeto sexual femenino bastaría con adecuarse a las estrategias representacionales de dicha imagen; sin embargo si nos imaginamos a una mujer en el papel de Otto Dix y a un hombre en el papel de la modelo, imitando también las posturas, la vestimenta, ¿conseguiría el mismo efecto en la mirada de los espectadores?

En el análisis de las imágenes aludimos a algunos tipos de autorretratos utilizados en las clasificaciones tradicionales o en las actuales. Así, hablamos de los *autorretratos camuflados* en el sentido que lo utiliza Wätzolt y de los autorretratos hechos para otra audiencia, como en el caso de Velázquez en *Las Meninas*, donde el artista resalta su propia importancia, valor social y autoestima. La categorización que Wätzolt adopta para los autorretratos tradicionales, está mejor especificada conceptualmente en la que hace Gottlieb para el autorretrato contemporáneo. También utilizamos el que ella llama *Autorretrato en disfraz*, donde los



artistas se identifican con sus héroes, ídolos, mitos o famosos. Gottlieb se refiere a una composición individual de la persona del artista, que adopta o usurpa la identidad de sus ídolos.

Ese afán por aparentar una personalidad de reconocido prestigio también se puede plasmar de manera narcisista cuando el artista se representa, no a través del disfraz sino de sus acompañantes, los cuales aportan datos valorativos sobre su identidad. Velázquez se retrata con los reyes, Durero con un pensador de la época, Courbet se retrata con unos ricos burgueses. Ambas categorías, pues, expresan la intención de representarse con el reconocimiento social en un espacio real.

Aunque estas tipificaciones podrían tener todas un sentido narcisista de la concepción del sujeto, hemos preferido no mencionar el narcisismo como una categoría de autorretrato, sino como un rasgo psicológico del sujeto representado que prevalece más en una u otra imagen.

#### *Clasificaciones para el autorretrato femenino y actual*

Desde las teorías estéticas feministas, las autoras contemporáneas tratan de resituar el cuerpo femenino como portador de significados en un plano sociohistórico. Uno de los primeros cometidos es señalar la importancia de los roles sociales como normas sociales idealizadas, a las cuales hay que ajustarse constituyendo la base normativa y, como tal, alienante de lo que son las conductas de las mujeres.

Estrella de Diego dice que la idea de género, como convención social impuesta y no asociada a factores biológicos, es algo cada vez más aceptado. Los roles son la predeterminación en la conducta de una persona; algo que la sociedad espera y anima. Dichos papeles están ligados al concepto de norma y al concepto de estereotipo. Así, los roles son patrones de comportamiento relacionados con lo que se suele hacer y con lo que idealmente se debe hacer<sup>54</sup>. Su libro tiene como hilo conductor el tema de la androginia como estrategia de ruptura.

El análisis que hace Lynda Nead parte de considerar el cuerpo desnudo femenino como símbolo utilizado por el pensamiento androcéntrico para moldear las conductas de las mujeres. En vez de proponer la androginia como hace Estrella de Diego, Lynda Nead se centra en el tema de la obscenidad. A partir de una idea del arte feminista como necesariamente deconstructivo, hace una división histórica en dos décadas para el análisis de las obras: los setenta son un período inicial en donde se intenta transformar a la mujer de un objeto pasivo de la representación en un sujeto que habla. Representan la celebración de una categoría universal de mujer y de sus aspectos biológicos. Suponen el inicio de una conciencia acerca de algunos de los temas que rodean la representación femenina como su sexualidad. En los ochenta la noción celebratoria del cuerpo femenino es reemplazada por una exploración del cuerpo obsceno y de aspectos transgresivos de la sexualidad femenina. Ninguna de estas propuestas formales deconstruye los términos generalizados de la dico-

tomía mente/cuerpo, simplemente los invierten.

En la teoría estética feminista del arte se han intentado aplicar las corrientes filosóficas de construcción de la subjetividad a las diferentes manifestaciones artísticas. Principalmente se ha hablado de un feminismo de la diferencia, el cual defiende, para la construcción de la subjetividad femenina, el revalorizar lo que tradicionalmente ha sido despreciado, comportando una actitud reivindicativa de esa otredad. En el feminismo de la igualdad se reivindican unos derechos para la mujer, en contra de una sociedad androcéntrica y jerarquizada, que antepone lo masculino por encima de lo femenino.

Marina Núñez<sup>55</sup> propone una clasificación para un arte político feminista, que abarca el feminismo de la igualdad, como crítica de los estereotipos, el feminismo de la diferencia, que enaltece la identidad a través de un esencialismo romántico, y el feminismo postmoderno, que pone en evidencia a través de la mascarada, como hace Cindy Sherman, que los modelos no son reales sino idílicos, son roles sociales.

Las clasificaciones de la estética feminista suelen coincidir en lo fundamental, pudiéndose establecer una relación entre ellas y las perspectivas psicoanalíticas, filosóficas e histórico-culturales.

Si se presenta un sujeto de tipo esencialista, se podría identificar en el plano teórico con las feministas de la diferencia; en el plano psicoanalítico con una actitud narcisista; en el plano más general de la filosofía con los comunitaristas; y en un plano histórico-cultural se puede relacionar con la postura romántica.

Si se presenta un sujeto de tipo disgregado, se podría identificar en el plano teórico con el feminismo postmoderno; en el plano del psicoanálisis con una actitud victimista o confesional más autobiográfica; en el plano más general de la filosofía con la postmodernidad; y en el plano histórico-cultural también se puede relacionar con el romanticismo.

En el caso de que se presente un sujeto dialéctico, en el plano teórico y social la actitud será más crítica y se podría identificar con el feminismo de la igualdad; en un plano general de la filosofía con las corrientes que descienden de Hegel y Marx; y en un plano histórico-cultural con el neoclasicismo, por ejemplo en la concepción del arte como medio de propaganda.



## CAPÍTULO V

### **Historia del autorretrato**

Ya hemos visto cómo el concepto de autorretrato ha ido variando a lo largo de la historia. En nuestro tiempo el término se ha expandido desbordando sus propios límites, abriendo nuevas posibilidades y rompiendo esquemas.

En las últimas décadas del siglo XX se ha dado cierta tendencia a la figuración y a una recuperación del retrato. Aún así, coincidiendo con algunas nuevas concepciones sobre la identidad, abundan las representaciones del llamado sujeto disgregado. En este sentido hay muchos autorretratos en donde se ve nada más que una sombra o un objeto o múltiples variaciones del yo; autorretratos que surgen en nuestra época con unas características propias, quizás cuando el hombre o la mujer se encuentran desencantados de creencias arraigadas y precisas sobre la identidad. Formalmente hablando, algunos de estos autorretratos se parecen más a representaciones primitivas del hombre, representaciones de identidades en donde no se distinguían unos rasgos individualizados; son simplemente una huella o una silueta.

¿Cómo ha cambiado el concepto de identidad?, ¿Qué relación tiene ello con los autorretratos que han surgido?. A estas cuestiones intentaremos dar respuestas en la segunda parte de este trabajo. En esta primera parte intentaremos analizar los autorretratos en su variante más clásica, es decir con el requerimiento formal de la imitación del modelo natural en su aspecto externo. Hay de todas formas algunos autorretratos pertenecientes a las épocas más recientes, sobre todo a partir de las vanguardias que se salen de este requisito adoptando un significado más espiritual en las representaciones de la identidad. Estos autorretratos nos servirán como puente entre una concepción clásica más desarrollada en la primera parte y otra más contemporánea desarrollada en la segunda parte.

Al estudiar la evolución del autorretrato a lo largo de la historia, hemos conocido el largo proceso de plasmación de la propia imagen y la dificultad que ha supuesto el expresarla libremente. Así como el enriquecimiento posterior, cuando nos damos cuenta de la variedad tan inmensa de formas de vernos, que se advierte tanto en los autorretratos históricos como en los de artistas contemporáneos.

De cualquier forma, el autorretrato es un medio propicio para la autorreflexión y para ensayar nuevas formas de construcción de la propia identidad.

Ya desde la antigüedad clásica, se refleja en el arte ese afán por plasmar nuestra propia identidad. Hauser habla de que a finales del s. VII a. C. aparecen las primeras obras firmadas en las artes. En el s. VI es ya bastante patente el tipo de artista individualista y ambicioso hasta entonces desconocido. En ninguna época anterior hubo algo semejante a un estilo

personal, a objetivos artísticos privados y ambición artística individual claramente manifestada. Los monólogos, como en la poesía de Safo, la ambición de diferenciarse y afirmarse frente a los demás artistas, como se revela en el hecho de firmar las obras, el intento de decir algo que ya se ha dicho, si no mejor, al menos de forma distinta, todos ellos son fenómenos enteramente nuevos y al mismo tiempo preludio de un proceso que se agudiza de continuo y conduce a un individualismo cada vez más claro.<sup>56</sup>

Otra de las cuestiones interesantes a destacar es que el primer autorretrato conocido se realiza antes que la primera obra de arte firmada y es una escultura, ya que la pintura no sobrevive al tiempo.<sup>57</sup>

En la antigüedad griega y también en Egipto, el autorretrato se encuentra en vasijas griegas y pinturas egipcias, con un carácter gremial. Grecia y sobre todo Roma constituyen las civilizaciones en donde la actividad retratística se va desarrollando más rápidamente.

Luego, tras unos siglos vacíos, hasta casi finales de la Edad Media no se empieza a destacar la individualidad de la persona. Francastel habla de una liberación en el retrato, en los siglos XIV y XV, y de cómo el autorretrato se considera un género dentro del retrato. Se puede afirmar, pues, que ya existe cierta proliferación de autorretratos en esta época de la Baja Edad Media. Además aparece a finales del s. XIV, más depurada la técnica, la pequeña industria del espejo.

En la tesis de Coleman se advierte que el papel social del artista tiene mucho que ver con la aparición o no del autorretrato:

*La condición social del artista, entonces, además de la imagen que el protagonista tiene de sí mismo, condiciona la presencia o no del autor en su propia obra. Como veremos el ascenso social del creador va de la mano con la aparición del autorretrato como género artístico.*<sup>58</sup>

También las fases decadentes y ascendentes de los Estados tienen sus propias características e influencias en cuanto al retrato; según Francastel, en las fases decadentes proliferan los retratos pintados en vez de los esculpidos y constituyen épocas ricas para la creación de los mismos:

*Las perturbaciones políticas, la decadencia de las religiones principales, liberan al individuo, que deja de sentir que su único papel es el de una pieza intercambiable de una potente máquina social. Tomando conciencia de sí mismo, experimenta el despertar de una curiosidad en relación a su propia persona; se estudia y siente el deseo de transmitir a la posteridad su nombre, sus obras y su rostro, si es posible.*<sup>59</sup>

Otra de las curiosidades del retrato, según Francastel, es que en las civilizaciones antiguas estaba ligado a creencias religiosas, con aspiración a la eternidad<sup>60</sup>, como en la sociedad egipcia, la etrusca, y también en los comienzos del Cristianismo.

Además observa que la proliferación de retratos en el Imperio Romano inevitablemente tuvo influencias en la sociedad cristiana primitiva. Con el afianzamiento de ésta y de sus valores, decae el retrato, y al contrario, en las épocas de transiciones políticas, militares y religiosas se favorece su aparición<sup>61</sup>. Así, la fase decadente del Imperio Romano, con su abundancia de retratos, va siendo sustituida por la fase ascendente de otra civilización, que los rechaza.





Ilustración 23.  
Autorretrato del siglo  
XII. Hildegarda de  
Bingen

Insiste Francastel en que el retrato es propio de las civilizaciones evolucionadas, por lo cual es curioso que se diera en la sociedad del Cristianismo primitivo:

*Un primitivo no deja «captar» su imagen, sea esta fiel o no. La imagen posee a sus ojos un carácter de realidad: no «presenta», existe por sí misma y es tan capaz de actuar como de sufrir una acción procedente de otro. (...) En consecuencia, no consiente en ceder su imagen, sino únicamente con un designio de adoración, cuando el carácter sagrado del modelo le pone al abrigo de atentados hostiles*<sup>62</sup>

Por lo tanto, hay demasiadas costumbres morales y religiosas que hacen que en determinadas épocas iconoclastas desaparezca toda imagen del individuo. En la época de afianzamiento del Cristianismo, el retrato debía ser justificado por un motivo sagrado; los papas quedaban justificados por ser fundadores de la Iglesia y los reyes por ser los elegidos de Dios.

En lo que se refiere al autorretrato medieval Coleman dice que destaca por su rareza.<sup>63</sup>

Gracias al recurso de la *donación*, los particulares podían aparecer retratados. Entre el final del siglo IX y el siglo XI, todo Occidente terminará por ceder a la atracción del retrato personal bajo la forma tranquilizadora del donante. Se comenzó a pensar que bastaba con encontrar una justificación religiosa a su presencia, un pretexto que, bajo la forma de homenaje rendido a una causa divina, pudiera permitir al retrato de un particular figurar al lado de los personajes sagrados.<sup>64</sup>

El retrato del donante se extiende a la pintura mural, a los manuscritos iluminados y a los retablos, cuando éstos aparecen en el s. XIV. Un ejemplo interesantísimo para los orígenes del autorretrato medieval es el de un monje escriba de Canterbury, del s. XII, que acostum-



Ilustración 24. A este retrato se lo considera uno de los primeros donde el retratado no aparecía como donante o sujeto a otros condicionantes.

brado a retratar a donantes bajo encargo, siente el deseo de estampar su propia imagen (de memoria)<sup>65</sup> en el manuscrito. Este intento de celebrar su propia persona con otras funciones es nuevo. Y lo hace no sólo con la imagen propia sino con la palabra escrita, pues además quiere dejar claro que el autor de las ilustraciones es el mismo que el escriba, llamándose a sí mismo (príncipe de los escribas): *‘Esta sed*

de celebridad es un fenómeno nuevo. El artista buscando salir del anonimato donde lo mantenía hasta entonces sumergido la sociedad, se siente movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato.”<sup>66</sup>

Algún caso parecido al del autorretrato de este monje, lo tenemos en ciertos libros iluminados de monjas, que se han podido rescatar para la historia del arte, como en el caso curioso y sorprendente de una tal Clarisia, columpiándose en un adorno de un salterio de Augsburgo (1200). Se cree, por el vestido y el aspecto general de esta figura, que corresponde al autorretrato de una lega.<sup>67</sup>

Hay otros ejemplos en Flandes de dos libros religiosos: el de Herralda, la enciclopedia ilustrada *Jardín de las Delicias* (1160-1170) y el de Hildegarda, un visionario de la sabiduría *Scivias* (1142-1152), de donde se desprenden numerosas cuestiones que hacen referencia a la vida en el convento, constituyendo una de las primeras autobiografías visuales que existen. La obra de Herralda se abre con una miniatura, en la que hay seis hileras de cabezas femeninas, con su nombre en cada una de estas monjas y novicias. Por lo tanto, ya a principios de la Baja Edad Media aparecen indiscutiblemente figuras individualizadas<sup>68</sup>. También en la pintura de Flandes y de Italia va apareciendo la firma, que llama la atención sobre el autor de la obra.

Según Norbert Schneider, en su concepción clásica del retrato, la gran época de este género pictórico, está comprendida entre la Baja Edad Media y el s. XVII. En este período, desde un punto de vista formal, se van a dar todos los tipos de subgéneros y figuras que conformarán el retrato. Mientras que en la fase inicial, por ejemplo en los primitivos neerlandeses, como Jan van Eyck, los retratos reflejan un interés por la representación microscópica y exacta de la imagen externa, en detrimento de una representación psicológica, ya a partir de finales del siglo XV comienza a comunicarse el estado de ánimo, el talante, las actitudes intelectuales y morales.<sup>69</sup>

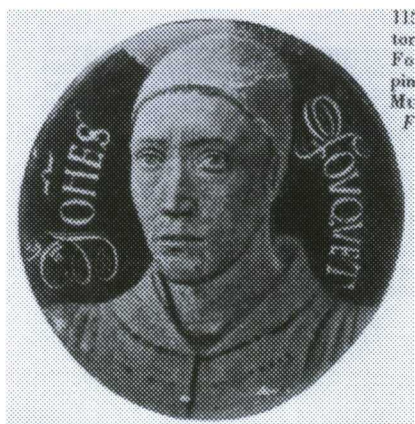


Ilustración 25. Uno de los primeros autorretratos conocidos es este de Jean Fouquet.

Va a ser en Francia donde se den, en dos pinturas sobre tabla, los primeros ejemplos del retrato independiente y libre, es decir, como objeto que se puede mover, y dando la posibilidad al individuo de retratarse sin otro objetivo que el de mostrarse<sup>70</sup>. En las dos obras aparece Juan el Bueno; en la primera, *La presentación a cargo del santo*, en el interior de una estancia, se muestra a Juan el Bueno siendo designado por San Denis; en otro panel aparecen Juana de Francia y Blanca de Navarra, arrodilladas bajo la capa protectora de San Luis. La diferencia que se aprecia entre este díptico de los reyes y otros retratos anteriores es que el interés se concentra en la persona representada y no en sus gracias. Los reyes van a





Ilustración 26. La pose de perfil da un carácter ideal al retrato de Giovanna Tornabuoni pintado por Ghirlandaio.

quedar representados de tal manera que parezcan personas normales y no reyes ejerciendo su función.<sup>71</sup>

La otra obra, realizada en 1360, es un retrato del mismo rey, Juan el Bueno, en el que se muestra su busto de perfil. Al representar iconográficamente sólo la cabeza, se le da más importancia a la persona que a la función que ejerce. Retratarlo de cuerpo entero, hubiera dado más cabida a la representación de sus funciones. De esta forma nace el retrato laico.<sup>72</sup>

También Francastel llama la atención sobre los pocos retratos de mujeres que había en Flandes, dando como explicación que los artistas flamencos no gustaban mucho de embellecer ni estilizar y eran incapaces, según la mentalidad estética y moral de la época, de retratar a una mujer sin las cualidades que le eran propias, la de la belleza en primer lugar.<sup>73</sup>

En el Renacimiento se potencia un ideal de hombre como centro del universo, cultivado en todas las ciencias, por lo que es entonces cuando aparecen autorretratos en los que los artistas se identifican con Dios, Cristo u otro santo (Miguel Angel, *El Juicio Final* (1536-42), en el detalle de la sábana que aparece de una forma centrada en la composición o *Autorretrato con pelliza* (1500), de Durero.

En el Renacimiento proliferan los retratos tanto como los autorretratos. De todos modos Coleman hace una matización interesante:

*En los siglos XVI y XVII, jamás el autorretrato usurpa el papel del protagonismo sacro y civil sino que suele encarnarse en la figura de un servidor o espectador cualquiera, cuando no entran en el cometido propio del artista. Y éste es riguroso criterio hasta el siglo XVIII. (...) Según Pope-Hennessy y Gaya Nuño, nace primero el retrato como un género artístico y, desde entonces, comienza el verdadero autorretrato.*<sup>74</sup>



Ilustración 27. Ejemplo de autorretrato camuflado. Miguel Angel en la piel de San Bartolomé.

En esta época es cuando se va a establecer ya la diferencia de papel social entre artesano y artista, que se liga a la noción de genio. Hauser hace una puntualización:

*Los historiadores de arte siguen buscando en Florencia la fuente de los nuevos ideales de genio artístico y de individualidad que diferencian al hombre moderno del medieval. Ahí es donde se hallan los orígenes del capitalismo moderno y de la privatización de la familia, así como el comienzo de la redefinición de la pintura y la escultura como artes liberales, y no como actividades artesanas.*<sup>75</sup>





Ilustración 28. Autorretratos de damas del Renacimiento. Sofonisba Angüissola.y Lavinia Fontana.

Este matiz diferenciador, que hace del arte una profesión liberal, provoca al mismo tiempo que las mujeres queden relegadas a las creaciones artesanales, pues la profesionalidad implica una herramienta de conocimiento y el conocimiento un poder que estaba vedado a las mujeres.

Hay un ejemplo de autorretrato de una de las pocas mujeres pintoras que se han podido descubrir en esta época en Florencia. De nuevo una monja, María Ormani, en su *Breviarium cum Calendario*, de 1453<sup>76</sup>. Dentro de la vida conventual era un poco más fácil que se siguiera permitiendo, no ya sólo pintar sino retratarse, aunque siempre con una función religiosa, como en siglos pasados. Todos estos pasos que hacen que el hombre se vaya definiendo como individuo y que se vaya diferenciando en relación a la mujer, hacen al mismo tiempo que la mujer vaya quedando marcada como no individuo.

Con la aparición del retrato laico a las puertas del Renacimiento, se van sucediendo también cambios iconográficos en los bustos, desde la pose de perfil, que da a los retratados una presencia idealizada y una espiritualidad patente, relacionada con los retratos de emperadores en las monedas antiguas (Piero de la Francesca, *Federico da Montefeltro*, antes de 1467), hasta la asimilación de la postura de tres cuartos y la de frente, las cuales dan una impresión menos idealizada y más real del representado (Durero, *Autorretrato con pelliça*, 1500). Holbein es uno de los pintores que exploran el retrato de tres cuartos. Para los flamencos es preferi-

do a otras posturas, pues lo asocian a la representación de un interior íntimo.

En el retrato de perfil de mediados del S. XV, se establece cuidadosamente el linaje del personaje por medio de sus ropas y del peinado. En referencia a los retratos de perfil, en los años ochenta de este siglo, han sido foco de numerosos análisis feministas en cuanto a la diferencia de género. El de Patricia Simons, que incluye unos textos revisionistas sobre el tema, advierte en los retratos femeninos que esa espiritualidad, manifiesta en las miradas perdidas, las presenta como personajes ausentes, como objetos de la contemplación. Claro está que esta impresión se da en mayor o menor medida en los retratos masculinos de perfil, pero un hecho sintomático es que los retratos masculinos pronto abandonan esta postura para adoptar más la de tres cuartos, mientras que en el caso de las mujeres esto no sucede hasta 1470<sup>77</sup>.

Siguiendo con la evolución del retrato y como otra forma más de definir al representado en relación a lo que poseía, vuelve a dominar la idea de que el hombre no estaba completo si se le desprendía de todo lo que constituyera el ámbito de su vida habitual. Así, junto al retrato sobre fondo neutro, volvió a aparecer el retrato sobre fondo natural, iniciando la costumbre Van Eyck con su famoso cuadro, *El matrimonio Arnolfini*, aunque las personas adquieran más importancia que el entorno. Aún queda la duda, según dice Francastel, de si se trata de un autorretrato del propio artista con su mujer. También, como ya se ha dicho, se cree que el autorretrato de Van Eyck está a manera de subterfugio en el espejo del fondo de la habitación.<sup>78</sup>

En cuanto a los cambios formales que sufre el género del retrato, hacia 1480, en Ferrara y más tarde en Venecia, se abandona el hieratismo y se alejan de la búsqueda expresionista del rasgo raro y sorprendente, en pos de un estudio fisonómico matizado del modelo. Se están asumiendo muchos cambios estéticos imbuidos de curiosidad por el cuerpo. La figura comienza a vivir y a moverse. En el retrato de la mujer se acentúan las virtudes de la belleza idealizada, de la ligereza, con enormes cabelleras y cuerpos desnudos. Esta constatación que hace Francastel es significativa de cómo se va definiendo lo femenino de diferente manera a lo masculino.

En cuanto a la época del Barroco, Coleman dice lo siguiente:

*La irrupción en el Barroco se produce en último término, a causa de la presión que la Iglesia ejerce para conseguir un arte que se acomode a la propaganda de la Contrarreforma y sea de gran efecto religioso. Con el cumplimiento de esta tarea y de un papel de absolutismo, se transforma la función social del artista en su mismo fundamento. Comienza a aparecer su influencia propagandística desproporcionada que, a pesar de toda la falta de sig-*



Ilustración 29. Rembrandt en uno de sus disfraces.



nificación personal, hasta entonces carece de ejemplo, y sin la cual resulta incomprensible la historia social de los dos siglos siguientes.<sup>79</sup>

Coleman especifica que el artista barroco, aristocrático, internacional y esteticista, se codea con los reyes y, aunque siga a su servicio, ha conseguido un rango social hasta entonces insólito. La mera presencia de Velázquez con la familia real en *Las Meninas* establece el alto rango social alcanzado por el artista en el siglo XVII.<sup>80</sup>

Los artistas se mueven por Europa y las diferentes cortes buscando que les soliciten sus servicios. Van Dyck y Rubens hacen retratos de estilo ostentoso.

En España, hay importantes pintores retratistas durante el reinado de Felipe II y con Felipe IV llega a su apogeo la escuela española, con Velázquez (1599-1660) y Zurbarán (1598-1664).

En la corte de Felipe II trabajó como pintora Sofonisba Angüissola, otra de las mujeres artistas rescatadas por la crítica feminista de este siglo y de quien se dice que establece nuevas normas en el autorretrato de las mujeres, pudiéndose comparar a este respecto con Rembrandt o Durero.

Por lo pronto, hay un autorretrato suyo bastante significativo, *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Angüissola* (probablemente de finales de la década de 1550), en el cual se pinta como si estuviera siendo retratada, “primer ejemplo histórico quizás de una mujer artista quebrando conscientemente la posición sujeto-objeto”<sup>81</sup>. Sofonisba, junto con una de sus hermanas, trabajó en el taller de Bernardino Campi, tuvo seis hermanos más y como hijos de una familia noble todos fueron educados bajo los ideales humanistas del Renacimiento. Acudió a la corte de España en 1559, como pintora de cámara y dama de honor de la reina Isabel de Valois hasta



Ilustración 30. En los autorretratos en los que las pintoras se representan pintando, es curioso el carácter simbólico de las figuras que retratan. A veces rinden homenajes a personas importantes para ellas, sus maestros en el caso de Ana Wasser y Sofonisba, o eligen un motivo gracioso y mundano como hacen Judith Leyster o Teresa Arizzara.





Ilustración 31.  
Artemisia  
Gentileschi,  
Autorretrato  
como alegoría de  
la pintura, 1630.



Ilustración 32.  
Rosalba se autor-  
retratan la vejez,  
resaltando los  
ideales clásicos.



Ilustración 33.  
A. M. Schuman,  
Autorretrato,  
1633.

1580. Hay un autorretrato de esta época, que ilustra los gustos del retrato español, los cuales no variaban mucho de los que se aprecian en los retratos que hace Tiziano. En este *Autorretrato* (1561), aparece en traje oscuro, tocando un instrumento de música, símbolo entre las damas y los señores nobles de un exponente de cultura. En el fondo, casi como un espíritu, aparece un retrato de una señora mayor, que se piensa era una acompañante que había traído desde Italia.

Igualmente es significativo cómo se ilustraba el rango de nobleza en diferentes modos para los hombres que para las mujeres. En el retrato de Tiziano, se utilizan los guantes, los cuales desempeñaban un importante papel en la vida jurídica de la nobleza, como símbolo de dignidad de la investidura, enfeudamiento y elevación a este estamento<sup>82</sup>. En los autorretratos de Sofonisba, como en general para las mujeres y teniendo en cuenta lo que exalta en ella su biógrafo Vasari, se revelan los atributos internos de recato, paciencia y virtud. Algo diferente hubiera sido incomprensible para la época.

Pasando del ámbito de esta mujer al retrato femenino en general, es curioso observar cómo en un género menor, el del dibujo a lápiz, en la corte de Francisco I empiezan a aparecer los retratos de mujeres, no como un objeto de belleza decorativo, en palabras de Francastel, “*un bello animal al que contemplan con ojos de perrito*”<sup>83</sup>, sino en calidad de seres humanos. Según Francastel sólo se las encuentra con estas características en la pintura del XVI.

En Flandes destaca también Rembrandt, el cual se ocupa de temas insólitos con una técnica enteramente personal. Gran parte de su obra son autorretratos en donde él mismo adopta diferentes disfraces. Esta actitud la explica Francastel suponiendo que Rembrandt tenía un sentido muy agudo de la ironía y se complacía parodiándose a sí mismo, “*(...) en sus autorretratos se pinta con trajes exóticos, con adornos y peinados variados, tan pronto como guerrero, tan pronto como oriental, como señor o como cazador. Se conocen sesenta autorretratos (...)*”<sup>84</sup>. Aunque sus autorretratos muestran sin piedad el envejecimiento y la gordura, nunca llega a ser cruel como Tiziano que busca el vicio oculto.

En Francia e Italia es donde finalmente se esboza un nuevo espíritu del retrato que va a terminar con el modelo oficialista. La escuela francesa del retrato vuelve al estudio del rostro, que es el que da toda la información acerca de la persona. Rasgos como el de la inteligencia y la malicia se pueden vislumbrar en las facciones de la cara; es lo que después dará paso a las especulaciones románticas sobre el alma humana.



Ilustración  
34. Angélica  
Kauffman,  
1754 y 1787  
respectiva-  
mente



Ilustración 35.  
Autoretrato con  
música y arte.  
Angélica Kauffman



En Italia destacan artistas como Caravaggio, que sienta escuela. Tiene autorretratos muy curiosos como el de *David con la cabeza de Goliat* (de 1610, el año en que muere), del que se desprenden, como también del resto de su obra, las vicisitudes pasadas, sus problemas con la justicia, el hecho de que mató a un hombre y tuvo que huir, aparte de algún otro percance en peleas con armas, etc..

Como mujeres artistas destacan en esa época Lavinia Fontana, Elisabetta Sirani y Artemisia Gentileschi. Hay otras artistas importantes en esta época, pero sólo vamos a profundizar en las que tienen algo que ver con el autorretrato y por extensión con el retrato.

Aunque Lavinia Fontana no pertenecía a una familia noble, Vasari la identifica con la élite instruida de Bolonia. Como en los de Sofonisba Angüissola, sus autorretratos tempranos ofrecen la imagen de una mujer culta. Un *Autorretrato* de 1578 repite los mismos convencionalismos que el de Angüissola en 1561 y también aparece ella al clavicordio, con una sirvienta en el fondo apenas visible. Comenzó a pintar alrededor de 1570, siguiendo el estilo de su padre y maestro Prospero Fontana.

Elisabetta Sirani y Artemisia Gentileschi ejecutaron numerosas obras sobre el tema de la mujer heroica, aunque no nos detendremos en este punto, sino en el del autorretrato en concreto.

Es Artemisia Gentileschi la que introducirá un cambio en la concepción del retrato femenino, a través precisamente de su autorretrato, *Autorretrato como alegoría de la Pintura* (década de 1630). Por primera vez una mujer artista no se presenta como una dama, como lo hizo Angüissola o Lavinia Fontana, sino en el mismo acto de pintar. Artemisia tuvo gran prestigio durante su época, pues gozaba del patrocinio y mecenazgo de la nobleza.

En la Holanda del siglo XVII, se da el caso de Ana María Schuman, de la cual se cuenta que era una brillante pintora, además de dibujante y grabadora aficionada. Según se sabe, también era una importante voz que en la cultura holandesa clamaba por la independencia de las mujeres. Las dos únicas obras que quedan de su mano son dos autorretratos.

Durante el s. XVIII en Francia e Inglaterra, surgen una serie de mujeres pintoras y profesionales de la talla de Kauffman, en Inglaterra, o de Vigée-Lebrun y Adélaïde Labille-Guiard, en Francia. Estas mujeres están implicadas en las cambiantes ideologías de la representación y de la diferenciación sexual, paralelas a los cambios de una cultura aristocrática cortesana y de la cultura de una sociedad capitalista





Ilustración 36. Vigée-Lebrun en sus autorretratos potenció una visión narcisista de sí misma. En éste se presenta sobre un fondo de cielo que potencia el dramatismo un poco romántico.

de clase media próspera<sup>85</sup>. En este período hay una construcción crecientemente rígida de la diferencia sexual, que restringe el acceso de la mujer a las actividades públicas. El núcleo central del programa didáctico de la Academia estaba constituido por los cursos de dibujo del natural y brindaban la formación básica para la pintura histórica y mitológica con muchas figuras; todo ello vedado a las mujeres<sup>86</sup>. Muchas de las representaciones de estas mujeres están influenciadas por las ideas de la Ilustración acerca del lugar (natural) de la mujer en el orden social burgués. En el *Émile* de Jean-Jacques Rousseau, se especifican varios estereotipos acerca de lo que se esperaba de la mujer en esta época:

*La ficción de un (lenguaje natural) que Rousseau preconizaba en su novela «Émile (1762)» se apoya en una fuerte conexión entre el lenguaje natural y la política, caricaturizando a la ciudadanía femenina como una monstruosa aberración. El delito de la «salonnière» era usurpar la autoridad, hablar con el lenguaje de la autoridad, de la ciudadanía, en lugar de con el lenguaje (natural) del deber familiar. Observa Rousseau que (desde la excelsa elevación de su genio, (la mujer) desprecia las obligaciones femeninas y se pone a hacer de hombre (...). Ha perdido su estado natural.<sup>87</sup>*

Por lo tanto se extendía también la idea de que las dotes artísticas de las mujeres se debían concentrar en la costura, el bordado o el dibujo. Además los esfuerzos artísticos de las mujeres eran aceptados más rápidamente cuando se circunscribían a lo femenino y los realizaban en sus propias moradas :

*Como afirma Rousseau en el Émile, el amor por la labor de aguja es enteramente (natural) (en las mujeres: (La confección de vestidos, el bordado, el encaje, vienen por sí solos. La tapicería es menos grata a las jóvenes*



Ilustración 37. En estos autorretratos de 1785, Adélaïde Labille-Guiard y Vigée-Lebrun adoptan las funciones educativas como pintora y madre respectivamente, estereotipos femeninos que fueron bastante impulsados por filósofos ilustrados como Rousseau.





porque el telar les queda más alejado del cuerpo (...). Esa actividad espontánea se extiende rápidamente al dibujo, porque este último arte no es difícil: sencillamente una cuestión de gusto; pero en modo alguno les pido que aprendan el paisaje, y mucho menos la figura humana.<sup>88</sup>

Continuando con otras artistas que practicaron el autorretrato, la veneciana Rosalba Carriera (1675-1757) hace una pintura de estilo decorativo, que degenera en el Rococó fruto de la demanda aristocrática; pero como señala Chadwick, en sus autorretratos abandonaba el halago superficial, solicitado por su aristocrática clientela, en favor de un acendrado realismo (Rosalba Carriera, *Self-portrait as an Old Woman*, 1746). También hay un curioso autorretrato de Carriera, en donde se nos muestra acabando de pintar un retrato de su hermana (Carriera, *Self-portrait holding a Portrait of her Sister*, 1715).

Angélica Kauffman (1741-1807) fue otra artista profesional, hija de un pintor de iglesias suizo. Sus autorretratos, especialmente curiosos, son de cuerpo entero, por lo que se consigue resituar unos sentimientos dentro de una situación o de una acción, mostrando su persona en una escena mitológica de estilo davidiano, (A. Kauffman, *Self-portrait Hesitating Between the Arts of Music and Painting*, 1791) y (A. Kauffman, *Self-portrait*, 1787). En su época fue bastante criticada por la manera afeminada en la que representaba a los hombres. Por el contrario, sus mujeres sí acertaban con el estereotipo de la época, dulces y de encantadora belleza.<sup>89</sup>

Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) tuvo una formación autodidacta y se casó con un restaurador. Esta mujer consiguió un gran reconocimiento haciendo, como las otras artistas profesionales de esta época, retratos de la familia real, de la aristocracia y de la burguesía. Muchos autorretratos y retratos de Vigée-Lebrun visten sus figuras con túnicas griegas del renacer neoclásico, ayudando a difundir una imagen del cuerpo de la mujer liberado y (natural), junto con una imagen de la maternidad a él asociada (E. Vigée-Lebrun, *Retrato de la artista con su hija*, 1789). Este autorretrato, que gira en torno a la maternidad, Chadwick lo compara con otro retrato que hizo por encargo a la reina M<sup>a</sup> Antonieta, en el que se pretendía lavar la mala imagen que ésta tenía; en consecuencia utiliza el mismo tema de la familia y la maternidad para esta ocasión, *Retrato de M<sup>a</sup> Antonieta con sus hijos*, de 1787.

Comparando las imágenes, se evidencian las contradicciones entre la maternidad idealizada, con su composición triangular muy propia de las imágenes religiosas de la Virgen María, y la maternidad terrenal.<sup>90</sup>

Hay un autorretrato, de unos diez años antes, en el que combina una dulzura y bellezas extremas con una pose de frente y una mirada directa que expresa seguridad y perfección, y que todavía nos sorprende, pues en este autorretrato consigue expresar esa especie de narcisismo necesario para darle más dignidad al cuerpo femenino, por la forma en la que coge la paleta y los pinceles, conjugando inteligentemente todos los mecanismos formales (E. Vigée-Lebrun, *Self-portrait after 1782*). Por otra parte, quizás este autorretrato y en general sus pinturas coincidan con un arte de sentimientos moralizantes en lugar de cuadros narrativos e históricos, que era lo que solicitaba la clase media.

Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) es un caso parecido al de Vigée-Lebrun, las dos coincidieron en la misma época en París, las dos pertenecieron a la Academie Royale y fueron retratistas de las grandes familias de la época, por lo que se entiende mejor que los críticos opusieran entre sí a estas dos mujeres. Hay un autorretrato parecido en la composición y en la idea con otros autorretratos masculinos de la época, en la que la artista se representa enseñando su profesión y siendo admirada por sus alumnas (A. Labille-Guiard, *Self-portrait with Two Pupils, Mlle Marie Gabrielle Capet and Mlle Carreaux de Rosemond*, 1785).

La Revolución Francesa supuso cambios que repercutieron en diferentes estamentos, sobre todo en la burguesía, que vio su poder incrementado tanto política como socialmente. Como dice Hauser, al final del siglo XVIII, cuenta ya un arte burgués y no cortesano. La corte en sentido antiguo desaparece en su traslado de Versalles a París. La ciudad desplaza a la corte como vehículo cultural y ya no permite a ésta desplazarse más según las normas de la grande *manière*. Si no más accesible, el arte se hace cada vez más humano y menos pretencioso, no está ya destinado a expresar el poder y la grandeza, sino en mayor medida a ser bello y agradable, a atraer y a gustar.<sup>91</sup>

El autorretrato pasa de ser un motivo de ostentación de la nobleza, a convertirse en un motivo de deleite espiritual, una vía de escape de las injusticias e insatisfacciones y un intento de comprender el alma humana. Para la nobleza el arte seguía siendo un medio de representación y ostentación, un reclamo y un instrumento de propaganda, adorno y pasatiempo. Solamente para la burguesía se convierte el arte en la quintaesencia de los bienes espirituales, en fuente de la más profunda satisfacción y del consuelo más dulce; un ejemplo de ello podrían ser los autorretratos de Goya.<sup>92</sup>

A. Hauser especifica que es entonces cuando comienza el artista moderno tal y como lo conocemos hoy:

*En el romanticismo, encontramos lo que es nuestro concepto del artista -moderno- y el comienzo del mito del artista-héroe que culmina con el apoteosis de Picasso. La libertad intelectual ya no es un privilegio del genio, sino derecho de nacimiento de todo individuo dotado. Toda expresión personal es única, incomparable e insustituible (...). Con relación al arte, este punto de vista es la conquista más significativa de la Revolución francesa. Desde el Romanticismo el arte es el lenguaje del ser humano sólo, aislado del mundo, que reclama simpatía y no la encuentra en parte alguna y que se expresa por medio del arte porque, ya sea de modo trágico o afortunado, él no se puede confundir con los demás hombres.*<sup>93</sup>



Ilustración 38. En 1857, la problemática social como artista y mujer comienza a evidenciarse, como en este autorretrato de Emily Mary Osborn, Sin fama ni amistades.





Ilustración 39. En el autorretrato del s. XVI la imagen del artista es mucho más recatada.

Coleman explica qué cambios sustanciales hay en el artista romántico con respecto al artista del Renacimiento y de épocas anteriores; el romántico sólo piensa en sí mismo y en sus iguales. Es el primero que crea un arte para los artistas, de tal manera que se difuminan las fronteras entre el comportamiento artístico productivo y el receptivo. El individuo creador puede identificarse por completo con el público o separarse de él de modo irremediable... Se admira al romántico, no sólo como autor, sino también como héroe de la obra de arte.<sup>94</sup>

En el comentario que Francastel dedica a la iconografía en los retratos de mujeres, primero alude a dos de ellas, la emperatriz Josefina y madame Recamier; esta última musa de David. Ambas representaron con su juventud las nuevas ideas y cierto aura de endiosamiento que atribuye al Romanticismo. En la etapa imperial, el individuo vuelve a retratarse a través de los adornos del traje y se da más importancia al tocado que a las personas.

No hay que pasar por alto que la liberación fue experimentada por los hombres burgueses, indagando su propia sexualidad en los retratos femeninos desnudos. Para la mujer de la época, el verse desnuda bajo una mirada romántica que la convierte en la musa de la Revolución no supondría un conocimiento especial o fuera de lo tradicional.

Según Hauser la generación posterior a la Revolución experimenta un desengaño, debido a diversas causas:

*Los cambios históricos y culturales decisivos del siglo, la desilusión del romanticismo, el comienzo del movimiento del «l'art pour l'art», la idea de un arte para los artistas, la justificación de la vida como vivencia artística y el surgimiento de unos artistas que consideran su ineptitud para la vida como un orgullo o una aureola son claros fenómenos de reacción, formas de desengaño que experimenta, sobre el resultado de la Revolución, la generación posrevolucionaria privada de sus pretendidos derechos.*<sup>95</sup>

La sociedad de la época moderna es una sociedad industrializada. A Finales del XIX está totalmente encaminada la política colonialista de los Estados más ricos occidentales, como Inglaterra, Francia, y más tarde Estados Unidos.

Dentro del Realismo, no podemos dejar de nombrar a dos personajes como Gustave Courbet o Käthe Kollwitz, pues cuentan es su imagería con gran cantidad de autorretratos.

Ilustración 40. Estilo de mujer emancipada en este autorretrato de Romaine Brooks de 1923





Como hecho importante aparece la fotografía en 1850, influenciando poderosamente a los pintores retratistas. Francastel relaciona este hecho con el interés de algunos artistas por la captación de un movimiento o de una acción, en vez de persistir en un retrato más clásico o estático. Es lo que ocurre en algunos movimientos como el impresionismo. Como dice Francastel, esta preocupación por representar el movimiento, las cualidades del entorno, el ambiente, está en realidad estrechamente vinculada a las preocupaciones contemporáneas de los paisajistas. A partir del impresionismo, que desarrolla en función de ello su particular estilo, la pintura ya no se esforzará para expresar la figura del individuo, sino ciertas cualidades mucho más generales de la acción.<sup>96</sup>

Schneider contempla este avance técnico, a finales del s. XIX, como una de las causas que motivaron la decadencia del género del retrato. Éste empezó a quedar obsoleto, teniendo en cuenta la aparición de la fotografía que, pudiéndose realizar más rápidamente, era un medio de producción más cómodo y también más exacto, que hacía superfluo el proceso de la pintura, con sus lentos bocetos y sesiones de pose con modelos. Además el nuevo procedimiento técnico producía costes mucho menores.<sup>97</sup>

Con Cézanne termina por cambiar completamente la concepción del retrato; ya no se necesita un reconocimiento de los objetos materiales de una clase social ni de la persona, dándose el paso definitivo hacia lo que actualmente se denomina abstracción<sup>98</sup>: “*Por razones obvias, la vanguardia figurativa rechazó radicalmente este género. Por ello no sorprende que un partidario de la abstracción como el principal representante del Minimal Art, Donald Judd, declare: (El arte se convierte, desgraciadamente, en retrato, pero en realidad no lo es).*”<sup>99</sup>

Para seguir con esta genealogía en paralelo de las mujeres artistas, queremos destacar, con relación al autorretrato, el papel que jugaron las mujeres que se engloban dentro del surrealismo. Aunque en el XIX y principios del XX también existen otros casos de autorretratos femeninos, solamente citaremos ahora a algunas artistas surrealistas, porque hicieron aportaciones para cambiar el mito de lo femenino, como G. Münter, P. Modersohn Becker, Suzanne Valadon o Frida Kahlo. Además merecen una especial atención sus autorretratos, pues por el mismo carácter del movimiento, exploran lo personal y los conflictos internos. Por ejemplo existe toda la obra autobiográfica de Frida Kahlo, que utiliza el autorretrato como un exorcismo de sus complejos con respecto a Diego de Rivera, tocando temas de la masculinidad en su propia persona. Dorothea Tanning habla de la frustración de la belleza y la maternidad, como sueños conflictivos, etc. Aunque según Chadwick, todavía se encuentra alguna temática, como la sexualidad, que apenas aparece en la producción de estas mujeres:

*Volviendo a su propia realidad sexual como fuente y sujeto, fueron incapaces de librarse de los conflictos engendrados por el despegue de sus papeles femeninos convencionales. La imaginaria de la mujer sexualmente madura, y a veces maternal, apenas tiene cabida en la obra de las surrealistas. Sus conflictos en torno a ese aspecto de la sexualidad femenina reflejan las difíciles opciones (...) en un movimiento que valoraba mucho la inocencia de la mujer-niña y atacaba violentamente las instituciones del matrimonio y la familia.*<sup>100</sup>

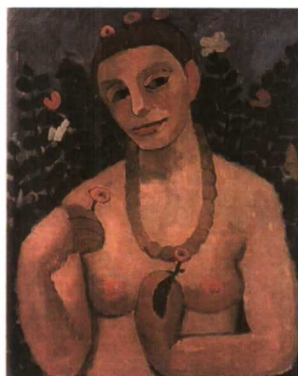


Ilustración 41.  
Autorretrato con collar  
de ámbar. Paula  
Modersohn Becker.  
1906.

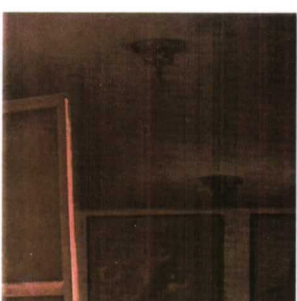
De la profusa producción de autorretratos y autorrepresentaciones en el s. XX, especialmente de mujeres, hablaremos detenidamente en la tercera parte de este trabajo, poniéndola en relación con los planteamientos feministas y la construcción del sujeto mujer.



Ilustración 37. La postura y el gesto de Ana Bilinska es una posición que la artista comienza a poder permitirse a finales del s. XIX. los movimientos sufragistas vienen emparejados a estos papeles en los que se autorepresenta la mujer.



*Parte. I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*



### **Análisis de los autorretratos. Parte I**

Para el comentario de las imágenes vamos a ir pasando del plano sociológico, al plano psicológico y finalmente al plano formal (ver cuadro II). Siempre atendiendo a una representación de la figura humana o a un fragmento de ésta. En *La adoración de los Reyes Magos* de Botticelli (1475), vemos que él aparece en un lado del cuadro mirando hacia el espectador de forma que, entre toda la parafernalia, casi no se le distingue.



Ilustración 43.  
Autorretrato masculino en un espacio público formado exclusivamente por hombres menos la virgen, modelo venerable de la mujer.

Dentro de las categorías que distingue Wätzoldt es la del autorretrato hecho para otra audiencia, en donde el artista procura resaltar su propia importancia social. Este tipo de autorretrato, muy propio de esta época, es significativo en cuanto a la asunción de unos roles diferenciados para hombres y mujeres; el espacio en el que se retrata Botticelli es un espacio público en donde los hombres de la época están habituados a verse. Sin embargo, este tipo de autorretratos en el s. XV no existen para las mujeres. La importancia social de la mujer se reduce al ámbito familiar y a la vida privada de la casa. Las mujeres que se autorretratan en compañía de otras personas se limitan al ámbito de lo privado, los acompañantes son, la familia más cercana, la dama de compañía, las hermanas, los maridos o los hijos. En este caso de autorretrato masculino, se enfatiza el carácter de sujeto del autorrepresentado, aunque hay una cierta apariencia de modestia puesto que su figura es incorporada sin



demasiada prepotencia. La mirada directa hacia el espectador aporta complicidad y vivacidad al personaje, que no es sorprendido, sino que es consciente de que está siendo observado. Por una parte, el gesto y la mirada, que lo convierten en el punto de unión con el espectador, son uno de los rasgos formales que aportan una mirada subjetiva sobre sí mismo. Él es el único que se ha dado cuenta de nuestra presencia como espectadores. Y por otra, el espacio público, el contexto público y político-ideológico que muestra la escena en sí, es un tributo místico-religioso que se hace en una comunidad, por lo que él se muestra amparado por un colectivo bastante amplio de personajes importantes. Otra cuestión notable, para el subjetivismo intensificado en la figura de Botticelli, es que la escena se localiza en un momento concreto, por lo que el personaje deja de presentarse como una aparición atemporal, para considerarse dentro de un contexto histórico. Este aspecto formal de presentar al individuo en una escena y una acción concretas ha sido destacado por autores, que resaltan ese carácter subjetivo que se consigue del individuo, como Jonh Berger, Lynda Nead o H. Chadwick, que tocan el tema de la representación femenina desde una perspectiva sociológica.

*Según las costumbres y las convenciones, (...), que no están superadas ni mucho menos, la presencia social de una mujer es de un género diferente a la del hombre. La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. (...) El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual... pero su objeto es siempre exterior al hombre. La presencia de un hombre sugiere lo que es capaz de hacer para el otro o de hacerle al otro. (...) Pero su pretensión se orienta siempre hacia un poder que ejerce sobre los demás.*<sup>101</sup>

Ahora bien, respecto a los significados en cuanto a la relación con una imagen mágica con carácter de aparición, dice; *En cambio, la presencia de una mujer expresa su propia actitud hacia sí misma, y define lo que se le puede o no hacer. Su presencia se manifiesta en sus gestos, voz, opiniones, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gusto; (...). En el caso de la mujer la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor, de aureola.*<sup>103</sup>

Contradiendo la hipótesis general de que el autorretrato enfatiza en la mujer su ser sujeto, se encuentra esta reflexión de Berger, la cual alude al sentido alienado y dividido de la identidad de la mujer, considerando esta obsesión por examinarse a sí misma continuamente como lo que se debería de superar. En este sentido el estilo autobiográfico y la obsesión por los autorretratos, que han interesado tanto en la estética actual feminista, podrían considerarse una limitación del espacio al que queda reducido el saber femenino :

*Nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado.(...) pero ello ha sido posible a costa de partir en dos el ser de la mujer. Una mujer debe contemplarse continuamente. Ha de ir acompañada casi constantemente por la imagen que tiene de sí misma. (...) Desde su más tierna infancia se le ha enseñado a examinarse continuamente. (...) los hombres actúan*



*y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto y particularmente en un objeto visual, en una visión.*<sup>104</sup>

He aquí el sentido de objetualización del Yo (o cosificación), que describe un proceso de alienación de la identidad.

¿Se podría imaginar un autorretrato de estas características en femenino que acentuara la idea del sujeto mujer?, ¿Se conseguiría un efecto parecido al tratarse de un autorretrato colectivo de mujeres en un espacio público? Puede que la mirada androcéntrica, que ordena automáticamente lo femenino como amenaza, primara ante una visión digna o como sujeto de la mujer. Sin embargo sería de primordial importancia recalcar un abanico importante de posibilidades expresivas abiertas a partir de esta fórmula de autorretrato, en el que desde un colectivo hay un personaje que dialoga directamente con el espectador produciéndose una complicidad. Puede que si nos imaginamos la misma escena cambiando el personaje de Botticelli por el de una mujer, se la confundiera con la que está haciendo proposiciones deshonestas, es decir, la prostituta del colectivo; en este sentido habría de recordar la tesis de J. Berger de que el espectador ideal es siempre varón.

Hablando concretamente del desnudo femenino en el arte tradicional occidental, describe cómo se ha representado tradicionalmente el desnudo femenino para el placer de la mirada masculina :

*En general, la pintura al óleo del desnudo europeo nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino.(...) Su cuerpo está colocado de tal modo que se exhiba lo mejor posible ante el hombre que mira el cuadro, El cuadro está pensado para atraer su sexualidad. Y nada tiene que ver con la sexualidad de ella. (...) Es cierto que a veces aparece en el cuadro un amante masculino. Pero la atención de la mujer muy rara vez está centrada en él. A menudo ella mira en otra dirección o hacia fuera del cuadro, hacia aquel que se considera su auténtico amante: el espectador-propietario.*<sup>105</sup>

Acaba concluyendo que las mujeres y los hombres son representados de forma totalmente diferente, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador «ideal» es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle; él propone escoger cualquier imagen de un desnudo tradicional, transformar a la mujer en hombre mentalmente y se observará seguramente el carácter violento de esta transformación, violenta no por la imagen en sí, sino por las ideas preconcebidas del que las contempla.<sup>106</sup>

Este autorretrato se movería en los parámetros de un sujeto narcisista, en el sentido de convencido de sí mismo como un individuo público y político. Se muestra para celebrar su



Ilustración 44. Este autorretrato de Durero muestra su compromiso político religioso al representarse acompañado por un personaje conocido de la época, a modo de maestro espiritual.



propia persona y el reconocimiento social, político y religioso.

Buscando paralelos femeninos, casi el único caso de autorretrato colectivo que se podría considerar que, en cierta manera, resalta la condición social o comunal de una mujer, es el de la monja Herralda, que en una de las páginas se autorretrata con todas las monjas del convento. Es un dibujo de tipo esquemático dividido en seis hileras de monjas, cada una con su nombre en la parte superior.<sup>107</sup> Es éste un autorretrato autobiográfico de un colectivo de mujeres.

Otro ejemplo de estos autorretratos colectivos de mujeres podría ser el de Sofonisba Angüissolla, *El juego de Ajedrez*, (1555). En este caso, aunque el carácter social se reduce al espacio privado y a ciertas formas lúdicas y culturales permitidas a las damas de las familias pudientes, no deja de ser un autorretrato que aporta cierta consideración de la mujer como sujeto, en el sentido de que se presenta en una acción concreta, en vez de reducir su espacio al de la satisfacción del hombre como espectador.

Con estos mismos rasgos, donde el artista hombre se muestra resaltando el reconocimien-



Ilustración 45. La escena transcurre dentro de un espacio temporal y una acción, el cometido de enamorar a la joven. Por lo tanto aunque el personaje del pintor es el que parece ostentar menos importancia es sobre el que recae la acción, el personaje de la amada está idealizado.



to social y como sujeto narcisista, tenemos el de 1508 de Durero, *Martirio de diezmil cristianos*. Es un curioso autorretrato en el que se le ve a él junto a un personaje importante de la política religiosa de su época. En este cuadro aparecen ellos dos conversando en medio de una escena alegórica de un martirio. La imagen acentúa el carácter político y social de Durero, por lo que sus inquietudes se trasladan al ámbito de lo público e ideológico.<sup>108</sup>

También hay un autorretrato curioso de Rubens, *El paseo en el jardín* (1630-1631). Está con una mujer y la acción transcurre en un jardín; los dos aparecen paseando y la cabeza de Rubens asoma por detrás de la figura de la dama mirando hacia el espectador.

Si buscamos correlativos de este tipo en las mujeres, no existen. Sin embargo, en el caso de los artistas hombres que resaltan una actividad pública, se podrían seguir citando casos, Velázquez, El Greco, Goya, etc.

Posiblemente en las épocas clásicas del autorretrato, por lo menos hasta el auge de las



Ilustración 46. Las posturas en las que se autorretratan ante un mismo espacio son diferentes, en un caso se adopta una actitud convencida y en el otro una actitud debilitada.

miradas socialistas del individuo, en las revoluciones de 1848, no se dé tanto una representación del sujeto que hemos llamado crítico.

Pasando de una importancia social psicológica a una importancia social de tipo económico, se expresan estos dos autorretratos, uno de Courbet y otro de M. Osborn. Courbet en 1858, se autorretrata también resaltando la admiración o reconocimiento social hacia su persona, a través de la figura de unos burgueses, sus compradores, que tienen el poder adquisitivo, (*Buenos Días, Señor Courbet*). Se aprecia en el título mismo, la importancia que se da al llamarse a sí mismo Señor, como en las poses de los dos burgueses que aparecen en el camino, quitándose el sombrero uno y bajando la cabeza el otro. Sus trajes, como disfraces portadores de una clase pudiente en contraste con su propia indumentaria más informal y de aventurero, subrayan esta peculiar forma en la que se autorretrata Courbet. Es expresión

también de la actitud narcisista y se capta cierto desprecio hacia una clase con poder adquisitivo, que compra sus cuadros con veneración.

En este mismo sentido, pero de la mano de Emily Mary Osborn, se expresa el choque frontal con la sociedad. Osborn se muestra de una forma menos narcisista que su contemporáneo, mostrando más que su desprecio su temor. Las posturas que adoptan uno y otro son significativas, él de una forma decidida, ella esperando una aprobación, tímida. Al lado suyo hay un niño, metáfora de la inocencia, que contrasta en el otro lado con el comprador rico, de pose recta, segura y gesto desconfiado. El título de Osborn, *Sin fama ni amistades* (1857), también es bastante ilustrativo del carácter desolador que adquiere todo lo que la rodea, las figuras importantes del niño y el comprador y el espacio lleno de gente que compra en la tienda. En este caso es el comprador el que mira con desconfianza el cuadro de la artista. El sujeto que representa a Osborn se movería entre el crítico y el disgregado.

Si nos trasladamos a otro tipo de autorretratos, donde el artista se representa dando importancia a su oficio y con los instrumentos de su trabajo, y si nos paramos en aquellos en los que se ve a las artistas transmitiendo un carácter simbólico y moral a través de lo que están pintando, es curioso observar los motivos temáticos comunes que utilizan las mujeres artistas, para resaltar los papeles de esposa y madre. En este aspecto, parecen mucho más rupturistas algunos autorretratos de monjas medievales, que resaltan simplemente el papel de mediadoras de Dios, como en el autorretrato de Hildegarda, donde se ve que ella está recibiendo mensajes del cielo. Dios no aparece, pero sin embargo desde un lado del cuadro asoma un monje un poco encorvado y más pequeño que ella, que representa a los orantes



Ilustración 47. En estos dos casos la mujer artista quiere rendir homenaje a un personaje importante de su vida, el marido. Este tipo de manifestación de sentimientos conyugales también se da en los varones, lo sintomático es la exclusividad del tema en las mujeres mucho más acentuado que en los artistas varones, éstos se suelen mover por una gama de temas más amplia.



con los que Hildegarda ejerce su mediación. También contamos con la miniatura de Marcia, que simplemente aparece como pintora autorretratándose, recogida de un manuscrito por un historiador del s. XV.

En el de Clarisia, en un manuscrito (Salterio alemán de Augsburgo, finales s. XII), aparece ella columpiándose de una letra Q ; su figura forma el palito inferior de la letra, por lo que al trazar una diagonal, la composición adquiere mucho dinamismo y su figura también se ve de una manera dinámica y juguetona. Se muestra un deseo de pasar a la posteridad, pero más por la descripción de ese acto, que por unas funciones morales como en otros autorretratos de damas del Renacimiento y posteriores.

Los autorretratos a los que hemos aludido antes, como los de Judith Leyster (*Autorretrato*, 1633), Artemisia Gentilleschi, (*Una alegoría de la pintura*, 1650), Ana Wasser (*Autorretrato a los treinta*, 1691), Giovanna Fratellini (*Autorretrato*, 1720), Teresa Arizzara (*Autorretrato*, 1740-50) ahondan, en cierto sentido, en el subjetivismo, al presentar la escena realizando una acción concreta, la de pintar; estas representaciones contienen cierto tiempo y su experiencia. La mirada frontal o ladeada, pero en el mismo plano que el espectador, aporta cercanía a la retratada. Al mismo tiempo se aliena a sí misma al asumir los papeles tradicionales de esposa y madre. En el caso de Leyster, la postura desenfadada y despreocupada, así como el motivo laico que elige, la acercan más a la idea de un sujeto sin ataduras, pero a la vez mundano.

En todos estos autorretratos las artistas se muestran en el acto de pintar; la composición

es la clásica que se recoge del Renacimiento; los maridos, los hijos o las hermanas, al aparecer a través del lienzo que ellas pintan, están más cosificados que la figura de ella, que es la que ejerce la acción de pintar. No como sucede en el caso siguiente, en donde la artista ocupa el lugar de objeto de estudio del maestro: Sofonisba Angüissola (*Bernardino Campi retratando a S. A.*, 1550). Se trata de un autorretrato especial, porque recrea su imagen enaltecida por la mirada de su maestro, que es quien aparece pintando.

Si comparamos con los autorretratos artista como profesión de hombres, las diferencias en los roles asumidos vuelven a estar evidentes. Por ejemplo Velázquez en *Las Meninas* (1656) se autorretrata con la familia real, por lo que queda claro el prestigio social que



Ilustración 48. El artista se autorretrata junto con la familia real, símbolo del prestigio social.



acapara la figura del artista.

En el siglo XVIII, cuando se empieza a considerar la importancia de las mujeres en la educación de los hijos, aparecen autorretratos como los de Vigée-Lebrun, *Autorretrato con hija* (1785) o el de Labille-Guiard, *Autorretrato con dos alumnas* (1785). En éstos se muestran con otras mujeres, como en el de R. Carriera, *Autorretrato con el retrato de su hermana* (1715), y expresan virtudes para la educación y la sociabilidad dentro de un ámbito privado, a través no de las figuras masculinas como en los casos anteriores, sino de la representación de otras mujeres.

Hay constancia de mujeres que utilizaron *El autorretrato camuflado* en el s. XVII y posteriormente<sup>109</sup>, de forma muy parecida a como lo hizo Van Eyck sobre el reflejo de un cristal en *El matrimonio Arnolfini* (1434), pero cuando se trata de representarse en un grupo más o menos amplio, en un espacio público como cualquier ciudadano más, no se muestran las mujeres. El autorretrato camuflado, así como aquel en donde el artista está ausente, son casos en los que se opta por una representación del sujeto disgregado.

En el primero, de una forma escondida, deformada por el reflejo ovalado del cristal, es como el que se mete de polizonte en un barco, como un conato de sujeto que quiere llegar a ser pero no puede. La artista ha asumido más fácilmente esta forma de representarse, lo cual no quiere decir que sea lo más frecuente.

Lo mismo podemos decir de los autorretratos en los que no sale el artista, que es sustituido por un objeto (autorretrato como alter ego), donde Billester ha querido ver una crítica a la idea del artista como genio. La historiadora Frances Borzello ha llamado la atención sobre la hipótesis de que fuera una mujer una de las pioneras en esta estrategia de autorrepresentarse en la ausencia total, sólo a través de sus objetos personales (Louisa Paris, *The Old Town of Eastbourne*, 1852)<sup>110</sup>. Pero la asunción del rol tradicional de la mujer como no sujeto está implícito en este tipo de autorretratos.



Ilustración 49. Rosalba Carriera asume la posición de homenajear a su hermana.

En los autorretratos en donde el artista se introduce como personaje de una historia mitológica o como alegoría, podemos ver cómo las mujeres se identifican tradicionalmente con los personajes mitológicos femeninos. Artemisia Gentilleschi suele encarar temas mitológicos propios de la época encarnando personajes heroicos.

También están los autorretratos en donde los artistas se asumen como mitos: el de Miguel Ángel representándose como un pecador, en la piel que sostiene uno de los personajes importantes de *El juicio Final* (1536-42); Caravaggio como la Medusa, *Cabeza de la Medusa* (1596-98); Durero se asume como Jesucristo en el famoso autorretrato de 1500; y en el caso de Artemisia como la misma Pintura, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, (1630). En estos ejemplos se ve la diferencia entre hombres y mujeres, a la hora de adoptar la imagen de sus mitos. Una de las primeras diferencias es que la mujer normalmente no adopta un mito en el que se vea culpabilizada o victimizada hasta el extremo de la muerte, como en los casos de Miguel Ángel y Caravaggio. Aun así, Artemisia consigue aportar ciertos matices subjetivos a su alegoría de la Pintura. Adopta un papel heroico y narcisista, como Durero, pero en otro sentido marcado por su género femenino. Una mujer no podría representarse como Dios, que en nuestra cultura tiene carácter masculino. Y en el caso de Artemisia, al verse como la alegoría de la pintura, asume un rol heroico pero no rompe con el tradicional asignado a la mujer, en el que es representada como alegoría y entra más en la cualidad de aparición que como sujeto que realiza la acción. A la vez juega con la paradoja, porque es ella la que aparece pintando en una actitud no pasiva.

También en el terreno mitológico, A. Kauffman se autorretrata entre dos mujeres, que son las alegorías de la música y la pintura. En un espacio más o menos mágico, se muestra acompañada por estas dos figuras como si la protegieran; es un tipo de autorretrato narcisista, que asume los papeles asignados tradicionalmente a las damas que poseían cultura, aunque se abandona el esquema clásico de autorretrato y aparece en una escena más amplia.

Hay otros autorretratos solitarios de mujeres, que resaltan una imagen narcisista de sí mis-



Ilustración 50. Tres formas diferentes de representarse como personajes mitológicos.



mas, como el de Vigée Lebrun, *Autorretrato después de 1782*, en el cual utiliza un fondo de tormenta para acentuar el aspecto mágico de su persona; el de Ana Bilinska *Autorretrato con paleta y pinceles* (1887), en donde se marca su importancia como pintora, al aparecer con las herramientas de su arte. Utiliza otra maniobra para dar importancia a su persona, la pose del cuerpo rompe el recato atribuido tradicionalmente a las mujeres, colocando la pierna encima de una silla y apoyándose de forma desprendida, pero segura y desafiante, hacia el espectador.

También encontramos autorretratos con otros elementos simbólicos, como en el caso de Courbet, *Hombre con perro negro* (1842). La pose es bastante significativa, mirando al espectador con cara de desconfiado pero seguro; el valor de la fidelidad es potenciado por la figura del perro. Otro autorretrato un poco posterior, muy similar en el gesto del rostro, es el que presenta Sabine Lepsius, *Autorretrato* (1885); su importancia está acentuada por la apariencia masculina que adopta, con elementos simbólicos del varón, como pelo corto y chaqueta masculina.



### **Hipótesis y conclusiones. Parte I.**

El tema tratado es el autorretrato femenino como un medio para la expresión de la subjetividad y por tanto para el acceso desde una consideración de objeto alienado a la de un sujeto liberado. El arte, por su valor de comunicación y creación de símbolos, es uno de los espacios más susceptibles para crear en él discursos políticos moralizantes, tanto de la izquierda como de la derecha conservadora.

Por tanto, es de una gran relevancia el tema de la igualdad o diferencia entre las formas de autorrepresentarse los hombres y las mujeres. Dado que en las comparaciones entre unos y otros se puede constatar esa cuestión, respecto a la construcción de la subjetividad, primero nos proponemos comprobar si realmente existen esas diferencias, para más tarde exponer los conflictos ideológicos que se generan dentro de la estética feminista al dar explicación a estas diferencias.

El interés por esta cuestión proviene en principio de la sociología y la psicología. La importancia que desde la Ilustración se le ha dado al tema de la igualdad, como derecho fundamental de los seres humanos, la expectación que se genera en la sociedad y en cada individuo, respecto a las diferencias que se manifiestan entre los hombres y las mujeres y su proyección en la posibilidad de constituirse como sujeto autónomo, se trasladan a la creación artística, a la representación.

Si recordamos el *cuadro II* en el plano sociológico es de importante consideración la adopción de unos roles sociales femeninos asumidos o no en la representación, qué actitudes concuerdan o rompen con los roles sociales femeninos determinantes de la personalidad, por ejemplo la representación de la mujer ligada a lo privado, lo íntimo, lo maternal, etc.

En el plano psicoanalítico, los tres sujetos a los que nos hemos ceñido para los análisis de las autorrepresentaciones se adecuan, como ya hemos señalado, a las tres posiciones ético-ideológicas más importantes.

En el caso de la posición coincidente con el sujeto esencialista, se admitiría que los hombres y las mujeres somos diferentes, como demuestra la experiencia fisiológica, acentuando posiblemente en actitud positivista dichas diferencias. Un convencido de esta posición diría como narcisista: "Sí, somos diferentes, pero esas diferencias no tienen por qué ser un mal", persiguiendo incluso la diferenciación para acentuar la propia identidad, en uno u otro sentido; el hombre y la mujer actúan de manera convencida los roles asumidos.

Una posición coincidente con el sujeto disgregado admitiría las diferencias entre hombres y mujeres como una especie de carga inmutable y aplastante, conducente al inmovilismo y al estatismo; no hay posibilidad de cambio. Aunque todo este universo diferenciado se viva de una manera victimizada, la diferencia se termina por aceptar, al dejarse arrastrar por una visualización determinista de la realidad. Y ante la imposibilidad de transformarla, se adopta un cierto nihilismo que propone el divertimento o el sarcasmo como solución.

El sujeto crítico o discursivo se sitúa desde un lugar más alejado para ver o describir precisamente el conflicto: existen unas diferencias entre los hombres y las mujeres, unos conflictos contextualizados en una cultura, unos estereotipos que nos han influido y que nos limitan. El asumir los conflictos dentro de un contexto social y concreto da posibilidades al cambio.

Estas diferentes posiciones del sujeto normalmente las tenemos en un perpetuo diálogo interior o comunicacional por medio de la expresión lingüística o artística. En el ámbito expresivo de las representaciones, las diferencias están latentes en cada artista. El arte institucionalizado está también marcado por las normas en las que se debe o no retratar una dama o un caballero. Cuando nos acercamos a las manifestaciones contemporáneas del arte, puede que las diferentes posiciones se den claramente en una misma artista.

Al hacer una comparación entre los hombres y las mujeres, en la forma en que se han representado, vemos que una de las diferencias más obvias es la escasez de estas representaciones a lo largo de la historia de mujeres artistas, por lo que buscar autorretratos femeninos se convierte en una tarea complicada. Todos los estudios que se han hecho sobre el tema, tratando de recuperar a las mujeres artistas para la Historia del Arte, son bastante recientes, posteriores a los años setenta del s. XX.

En todo caso, no nos hemos fijado tanto en el número de autorretratos femeninos comparado con el masculino o en su mayor o menor simultaneidad, lo cual constituiría otra amplia tarea, susceptible de desarrollar en posibles investigaciones posteriores. Nos hemos centrado en la aplicación de las hipótesis generales, a las que a su vez se pueden sumar otras hipótesis más concretas:

Si la artista se autorretrata entonces está enfatizando su ser sujeto para sí. Se consigue una imagen que cuestione su rol de mujer como objeto.

Si comparamos los autorretratos masculinos y los femeninos, se ven diferencias entre uno y otro sexo, así como similitudes de los varones entre sí y de las mujeres entre sí.

Los autorretratos masculinos y femeninos se adaptan a sus estereotipos sociales.

Los hombres y las mujeres eligen unos espacios totalmente diferentes para situarse en ellos.

No utilizan la compañía de otras personas de la misma manera simbólica.

Los hombres y las mujeres se muestran en actitudes diferentes ante los mismos temas, la descendencia, el amor, el deseo.

No existen apenas autorretratos femeninos del tipo de los masculinos que potencian la idea de poder sexual, como los de *El artista con la modelo*.

Las fórmulas en que se muestran de manera narcisista van en direcciones diferentes: los hombres se muestran convencidos de su esencia como varones y las mujeres de su esencia como mujeres.

Existen algunas estrategias en los códigos formales del arte, que rompen con esa mirada estereotipada del cuerpo femenino como objeto y los autorretratos son representaciones ricas en estrategias formales de ruptura.



Si nos fijamos en la imagen resultante del autorretrato femenino, la mujer es objetualizada a través de la mirada androcéntrica de nuestra cultura, incluso por parte de las mujeres.

Una vez analizadas las imágenes propuestas, ¿se puede deducir que los autorretratos enfatizan en las mujeres su ser sujeto como acción desalienante? .

El autorretrato, desde un punto de vista socio-histórico, se ha considerado «libre» cuando se ha conseguido realizar sin otro objetivo que el de mostrarse, lo cual supone un rasgo psicológico-narcisista. A esta significativa apreciación se le pueden añadir otros parámetros sociales, como el resaltar los valores de un oficio o una vida social pública y política. Bajo estos supuestos, las mujeres artistas han utilizado los autorretratos de manera que potencien su identidad como sujetos, no como objetos. Tanto el reflejo especular como cierto grado de narcisismo han sido señalados como importantes para la organización de la personalidad y la relación del sujeto con la sociedad.

Tanto los autorretratos tradicionales como los contemporáneos muestran actitudes reflexivas y narcisistas hacia la propia persona y hacia los demás.

El autorretrato, en general, es un reflejo de nuestro carácter espiritual y, sea cual sea la imagen resultante, estamos aportando a través de esta acción creativa una visión subjetiva. Los autorretratos contribuyen a la construcción de la subjetividad del propio artista, como manifestación comunicativa, y en los últimos tiempos se está rompiendo con el mutismo en el que tradicionalmente ha sido educada la mujer.

Por otra parte, los autorretratos tradicionales del Renacimiento aportan ideas sobre la dignidad de la mujer; la pose, el gesto y la fisonomía confluyen en esa intención. Estos modelos figurativos, incluso en fases posteriores de consolidación de la burguesía, son modelos de identidad.

El autorretrato, como vía para la construcción de la subjetividad, es considerado también un intento de diferenciar la propia identidad. He aquí que entra la palabra «diferencia» relacionada con la identidad y cabe preguntarnos, una vez constatamos las diferencias entre las autorrepresentaciones masculinas y las femeninas, si esta diferenciación con los demás, o con los hombres en este caso, conduce a las mujeres a enfatizar su ser sujeto más libremente.

Analizando los autorretratos comparativamente se pueden observar grandes similitudes, los sentimientos expresados a través del rostro, la potencialidad expresiva de cada movimiento, lo trágico del ser, la dignidad del ser, su importancia...

También encontramos grandes diferencias ; en el género retrato, el tratamiento que ha recibido la mujer es diferente al del hombre. Una de las discriminaciones sexuales se advierte en el hecho de que cuando en los retratos masculinos se daba la posición de 3/4, mostrando una identidad más profunda, los retratos de mujeres se mantuvieron en la posición de perfil, que expresa una identidad más idealizada y ausente. Hasta 1470 no se rompe con este modelo del retrato ideal femenino.

En el s. XIV en Flandes se encuentran muy pocos retratos de mujeres, por la misma razón de ligar la imagen de la mujer a un ideal de belleza difícil de encontrar en los modelos reales; los artistas, no queriendo idealizar a los modelos, se abstienen de retratar a la mujer.



Curiosamente sólo en un género menor, el del dibujo a lápiz, se dará el retrato femenino en calidad de seres humanos, sin intentar resaltar el atributo de la belleza. Esto sucederá, mucho más tarde, en la Corte de Francisco I en Francia, hacia 1500, donde encontramos un retrato femenino que se llama *La dama de los pensamientos*, a la que se le otorgan las virtudes de la inteligencia y la reflexión, que compensan la falta de belleza.

En los autorretratos concretamente, las conductas y los símbolos asumidos por cada sexo son prácticamente opuestos.

La forma de vestir, las ropas, las virtudes con las que se identifican las artistas, como damas cultivadas en las artes de la música o la pintura; la generosidad para con los hermanos-as, hijos-as, maridos, criados-as, en un entorno privado, son detonantes de la mentalidad estética y moral de la época. Expresan su identidad como sujetos condicionados, asumiendo unos roles que las diferencian como mujer y como mujer de clase alta.

Cuando Artemisia Gentilleschi adopta la fórmula de identificarse con la misma alegoría de la Pintura, y una alegoría es la metáfora idealizada de la acción y no la acción en sí misma, entonces al asumirse como personaje idealizado está coincidiendo con la cultura androcéntrica, pero se aleja de ésta cuando al mismo tiempo se representa de manera humana, no idealizada, realizando la acción de pintar.

La elección del autorretrato, como práctica artística dentro de la actividad profesional, también está marcada por la diferencia del trato discriminatorio hacia la mujer. Al establecerse en el s. XV la diferencia jerárquica entre artes liberales y actividades artesanas, las mujeres se relegan a las creaciones artesanas. En el s. XVIII hay una construcción crecientemente rígida de la diferencia sexual, que restringe el acceso de las mujeres a las actividades públicas. El programa didáctico de la Academia, básico para la pintura histórica y mitológica, está vedado a las mujeres, así como el acceso a las clases donde se estudia la copia y también el desnudo. Los esfuerzos de las mujeres eran aceptados más gustosamente cuando se circunscribían a lo “femenino” y los ejecutaban en sus propias moradas.

En este sentido, la práctica del autorretrato en las mujeres, más que conducir a una libertad mayor del sujeto femenino, era una de las pocas opciones a las que la mujer artista se adaptaba. Los autorretratos, según esta lógica, no conducen a una desalienación de la mujer artista, sino a la aceptación de un rol como artista y mujer, que la lleva a limitarse a su persona. Los roles femeninos que asumen en los autorretratos son factores que limitan su concepción de la identidad, que queda definida por su condición de mujer.

Precipitadamente se puede llegar a la conclusión de que el/la artista, al buscar diferenciarse de los demás, se construye como un sujeto autónomo. La búsqueda de esta diferencia, como forma de desarrollo de la identidad, entronca también con la idea del artista-héroe y con la idea de que toda expresión personal es única, incomparable e insustituible.

No siempre es así. Las diferencias parecen estar presentes en todo ser humano como individuo con unos principios universales. Este afán por diferenciarse no supondría ningún conflicto si los roles femeninos y masculinos no estuvieran claramente jerarquizados. Por supuesto, no estamos rechazando las diferencias entre las personas, sino que esas diferen-

cias se tengan que seguir de acuerdo con unas normas de conducta dictadas en cada momento histórico y cultural.

¿Qué ocurre con los espectadores y la forma en que se observan estos autorretrato femeninos?

No se trata sólo de que las mujeres adopten en la autorrepresentación los roles asumidos por los artistas varones. No es garantía suficiente invertir la jerarquía tradicional entre lo masculino y lo femenino, que dispone que uno es mejor que otro. En el análisis de algunos autorretratos como el de S. Botticelli, hemos intentado imaginar lo que pasaría al sustituir su persona por la de una mujer y nos hemos dado cuenta de que el resultado no sería el mismo. El significado de esa mirada «cómplice» en una mirada de mujer podría ser interpretado como una invitación sexual hacia el supuesto varón que es espectador de la pintura. La mirada está también condicionada por una ideología androcéntrica, donde está claramente jerarquizado y diferenciado lo que es un hombre público y una mujer pública.

En un estudio de John Berger, en el que habla de la representación del cuerpo femenino y de su consideración tradicional como objeto sexual de la mirada masculina, se refiere a esa objetualización que sufre la mujer hasta en la manera en la que se observa a sí misma.

Desde su punto de vista, esta forma de autoescudriñarse sería lo mismo que convertirse en un objeto, sería la situación alienante en la que algunos psicoanalistas han hablado de narcisismo como la cosificación de uno mismo.

El expone el ejemplo de un retrato semidesnudo femenino que hizo Rubens, *Hélène Fourment con abrigo de pieles*, que encierra algunas características que lo separan de la norma del desnudo femenino tradicional. La mujer lleva un abrigo que deja sus hombros al descubierto y es mostrada en un instante de movimiento, como si se estuviera vistiendo para irse; para resaltar los aspectos banales de la desnudez, según él, destaca otros que la acercan a la realidad y no al misterio. Esa adecuación a una experiencia y a un tiempo contribuye a reforzar su subjetividad.

Buscando el sentido positivo y más realista de la desnudez, no como algo misterioso, dice:

*La vemos en el momento de volverse; envuelta en una piel que se le cae de los hombros. Es evidente que no permanecerá así más que un segundo. En un sentido superficial, la imagen es tan instantánea como la de una fotografía. Pero en un sentido más profundo, el cuadro (contiene) cierto tiempo y su experiencia.(...) Aparte de la necesidad de trascender al instante único y de admitir la subjetividad, hay, como ya hemos visto, un tercer elemento que es esencial para cualquier gran imagen sexual de la desnudez. Este elemento es la banalidad, que debe ser franca pero no fría. Aquí radica precisamente la diferencia entre el voyeur y el amante. Y esta banalidad está presente en la compulsiva pintura de Rubens de la gorda blancura de la carne de Hélène Fourment, que rompe continuamente todos los convencionalismos ideales sobre las formas y continuamente (le) ofrece la promesa de su extraordinaria particularidad.<sup>111</sup>*

Respecto a las hipótesis planteadas, lo que se deduce de nuestras lecturas, observaciones de los autorretratos y reflexiones, adoptando la actitud del sujeto crítico, es que debemos

interpretar, comprender, disfrutar o alentar cada obra en su contexto espacio-temporal.

El autorretrato puede contribuir efectivamente a la construcción de la identidad femenina, del sujeto mujer. Pero en una sociedad jerarquizada, en este caso en cuanto al género, puede también solapar ciertas trampas. Es la ambivalencia que señalábamos, por ejemplo, en Artemisia Gentilleschi como alegoría de la Pintura. Sin olvidar la manipulación que puede ejercer posteriormente la mirada androcéntrica.

La comprensión de la realidad sigue un camino lleno de vericuetos y con colores imprecisos. Tenemos que ir descubriendo las trampas para tener la posibilidad de superarlas. Así también el autorretrato, activando las estrategias formales de ruptura, puede contribuir efectivamente a la construcción del sujeto mujer.



NOTAS. Parte I:

- 1 LIPPARD, Lucy (1976); *From The Center Feminists Essays on Women's Art*, Dutton, New York, p. 49. L. Lippard, un tanto influenciada por el talante esencialista de las propuestas de aquel momento, hace una enumeración de los rasgos definitorios de lo que sería un arte común femenino diferenciado del masculino; a raíz de un recorrido por los talleres de las artistas estadounidenses, el estilo autobiográfico quedaría clasificado como una de las formas expresivas, más a menudo utilizadas por la mujer artista.
- 2 Al mismo tiempo se ha criticado la utilización del cuerpo femenino por parte de algunas artistas de una manera un tanto ambigua, pues remarcan la imagen tradicional de la mujer objeto; y se concluye precipitadamente que la utilización del cuerpo femenino y su desnudo en el arte siempre será visto como un objeto sexual, por lo que el mismo símbolo de la mujer expresa en una sociedad androcéntrica.
- 3 LÁPIZ 174, (2001); *Puntos de Encuentro 01*, Galería Cruce, Madrid.
- 4 *Diccionario de la Lengua Española*, (1992); Real Academia de la Lengua Española, Madrid, editorial Espasa Calpe.
- 5 SCHNEIDER, N. (1995); "Semejanza e idealización" en *El arte del retrato*, Colonia, Taschen, pp. 12-18
- 6 FRANCASTEL, Pierre y Galiene. (1988); *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, p.14
- 7 POPE-HENNESSY, J. (1985); "El culto a la personalidad" en *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal editor, pp. 8-10
- 8 RINCÓN GARCÍA, Wilfredo. (1991); "El autorretrato: ensayo de una teoría" en *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*, Vol. I, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, pp. 11-49
- 9 GOMBRICH, E.H. (1979); "La verdad y el estereotipo" en *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, edit. Gustavo Gili, - 1ª edc. 1959, p. 72
- 10 Citado por Gombrich en Op. cit. *Ibídem*, p.86
- 11 GOMBRICH, E.H., Op. cit., p. p. 68-91
- 12 *Ibídem*, p. 91
- 13 Tesis Inédita de COLEMAN MCHUGH, Catherine; "Observaciones generales sobre el autorretrato" en *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí*, presentada ante el tribunal en 1990, p. 26
- 14 FRANCASTEL, Pierre y Galiene, citado por Wilfredo Rincón García en Op. cit., *Ibídem*, p. 11
- 15 FRANCASTEL, P., op.cit., *Ibídem*, p. 227
- 16 *Ibídem*, p. 233
- 17 CALVO SERRALLER, F. (1994); "Ceremonial de Narciso. El autorretrato y el arte

- español contemporáneo” en *El Autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Vol. II, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, p. 22
- 18 CALVO SERRALLER, F., Op. cit., *Ibídem*, p.11
- 19 FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1995); “Narciso” en *Cat. della mostra Il pittore allo specchio. Autoritratto italiano del novecento*, Ferrara, pp. 17-28
- 20 BILLESTER, Erika. (1985); “Pour une exposition” en *Catálogo de la exposición L'autoportrait. À l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux Arts, Lausanne, Berne, Editions Benteli, pp. 15-26
- 21 BILLESTER, Erika. Op. cit., *Ibídem*, p.16
- 22 FUENTES, Carlos, (1995); *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Madrid, Editorial Debate, p. 287
- 23 BILLESTER, Erika. Op. cit., *Ibídem*, pp. 15-26
- 24 Citada por C. COLEMAN en Op. cit., *Ibídem*, p.10
- 25 Citado por Erika Billester en Op. cit, p. 17
- 26 BILLESTER, E., Op. cit., *Ibídem*, p. 16
- 27 MELCHOR-BONNET, Sabine, (1996); *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder, p. 16
- 28 *Ibídem*, p. 16
- 29 SCHNEIDER, N., (1995); “La gran época del retrato” en *El arte del retrato*, Colonia, Taschen, pp. 4-30
- 30 SCHNEIDER, N., *Ibídem*, pp. 4-30
- 31 *Ibídem*, p.p. 4-30
- 32 FRANCASTEL, P., op.cit. p. 70. Según explica Francastel, ya que su mirada no va a buscar su imagen en el espejo.
- 33 *Ibídem*, p.11
- 34 PANOFSKY, Erwin, (1979); “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial, (1ª edc. en 1955), p. 78
- 35 BÖHME, Hartmut y Gernot, (1998); Hildegard von Bingen : *El ser humano en los elementos*, en “Fuego, agua, tierra, aire . Una historia cultural de los elementos”, Barcelona, Herder,
- 36 PANOFSKY, Erwin, (1979); Op. cit., *Ibídem*, p. 103
- 37 *Ibídem*, p. 105
- 38 COMAR, P., (1995): “Una identità su misura” en *Identidad e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, Catálogo de la exposición de la Bienal de Venecia, 46 Exposición Internacional de arte, Venecia, Marsilio Editore. p. 45
- 39 COMAR, P., Op. cit., *Ibídem*, p.45
- 40 FABBRI, P. (1987); “Le passioni del volto” en *Effetto Arcimboldo*, Catálogo de la exposición, Venecia, Palazzo Grassi, Milano, pp. 259-272



- 41 DAVIS, F. (1998); "Una ciencia incipiente" en *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, pp.11-21.
- 42 Citado por DAVIS, F., "El silencioso mundo del celuloide de la cinesis" en *Op. cit.*, *Ibíd.*, p.46
- 43 ARHEIM, R. (1986); "Imagen cinestética del cuerpo" en *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma, (1ª edc. en inglés en 1954). p.447
- 44 ARHEIM, R., "La orientación en el espacio" en *Op. cit.*, *Ibíd.*, p. 125
- 45 ARHEIM, R., "La dinámica y sus interpretaciones tradicionales" en *Op. cit.*, *Ibíd.*, p. 453
- 46 Citado por Catherine Coleman Mchugh, *Op. cit.*, *Ibíd.*, p. 19
- 47 COLEMAN, Catherine, *Op. cit.*, *Ibíd.*
- 48 *Ibíd.*, p. 19
- 49 *Ibíd.*, p. 20
- 50 *Ibíd.*, p. 21
- 51 BILLESTER, Erika., *Op. cit.*, *Ibíd.*, p.p. 15-26
- 52 COLEMAN MCHUGH, Catherine., *Op. cit.*, *Ibíd.*, p. 21
- 53 Hasta donde Gottlieb conoce, ningún autorretrato lleva el título de Narciso, aunque más adelante hace referencia a Marcel Broodthaers y Jasper Johns.
- 54 DIEGO, Estrella de., (1992); *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor. En este análisis de tipo sociológico hace un estudio detallado desde finales del s. XIX, pasando por todo el s. XX, y analizando los modelos imperantes de hombres y mujeres, sobre todo en cuanto al ideal de androginia como representación de la unión entre lo femenino y lo masculino, la superación representacional de los géneros. Va analizando por épocas los modelos de conductas que predominan, si desde las instituciones que marcan las líneas de actuación, por ejemplo en los años cincuenta a través de las películas de Hollywood, se presenta un mundo sin fracturas construido sobre valores tradicionales; la necesidad de consumo hace que los roles entre hombres y mujeres se presentan de forma totalmente diferenciada y contrapuesta. La androginia que se ve en los años sesenta con el movimiento hippie representa la negativa masculina a ser héroes, cambia la concepción de los valores femenino/ masculino en detrimento de los segundos. Lo femenino se ve desde lo masculino como la vida cómoda. La androginia que se muestra en los modelos de conducta se enraíza en lo masculino cuando llega la década de los ochenta; aunque desde las instituciones se intenta aparentar una sociedad sin géneros ni razas ni clases, prepondera el narcisismo; los moldes creados para mirarse son anatomías de guerrero, una juventud perpetuada para siempre, la salud y la limpieza; a la mujer se la acepta en el mundo laboral pero debe ser femenina.
- 55 NÚÑEZ, M. (2000); "El debate igualdad/ diferencia en la práctica artística" en *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Marian L.F. Cao (Coord), Madrid, Narcea, p.p. 164-176,



- 56 Citado por Catherine Coleman McHugh en Op. cit., Ibídem, p. 4
- 57 Citado por Catherine Coleman McHugh en Op. cit., Ibídem, p. 5. El primer autorretrato documentado es del escultor In Kaf, retocando la estatua de la Reina Meresankh III, nieta de Cheops y esposa de Chefren en su cripta de Gisa (c. 2500 a. c.)
- 58 COLEMAN MCHUGH, Catherine, Op. cit. Ibídem, p. 4
- 59 FRANCASTEL, Galienne y Pierre, Op. cit., Ibídem, p. 50
- 60 FRANCASTEL, Ibídem, p. 50
- 61 Ibídem, p. 53.
- 62 Ibídem, p. 53
- 63 COLEMAN MCHUGH, Catherine, Op. cit., Ibídem, p. 5
- 64 FRANCASTEL, Galienne y Pierre, Op. cit., Ibídem, p. 64
- 65 Ibídem, p. 70. Según explica Francastel, porque la mirada no va a buscar su imagen en el espejo, sino en el libro que está escribiendo e ilustrando en ese momento.
- 66 Ibídem, p. 70.
- 67 CHADWICK, Witney. (1992); "La Edad Media" en *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, (1ª edc. Londres 1990), p. 44
- 68 CHADWICK, Witney., Op. cit., Ibídem, p.p. 45-46
- 69 SCHNEIDER, N. (1995); "La gran época del retrato" en Op. cit., Ibídem, pp.6-30
- 70 FRANCASTEL, P., Op. cit., Ibídem, p. 74
- 71 Ibídem, p. 73
- 72 Ibídem, p. 86
- 73 Ibídem, p. 95
- 74 COLEMAN MCHUGH, Catherine, Op. cit. Ibídem, p. 5
- 75 Citado por Catherine Coleman en Op. cit. Ibídem, p. 6
- 76 CHADWICK, Witney, "La Florencia del Renacimiento y la mujer artista" en Op. cit., Ibídem, p.60
- 77 Citada por Witney Chadwick en Op. cit., Ibídem, p.68. A modo de lectura revisionista, para buscar más información sobre el retrato de perfil mirar en Patricia, Simons., *Women in Frames: The Gaze, The Eye, The Profile in Renaissance Portraits*, History Workshop, 1988.
- 78 Es interesante observar, en las clasificaciones para el autorretrato tradicional, que este tipo queda englobado dentro de lo que Wätzoldt llama El autorretrato camuflado, que es un reflejo de los impedimentos morales con los cuales contaba el artista para mostrarse abiertamente.
- 79 COLEMAN MCHUGH, Catherine, Op. cit., Ibídem, p. 7
- 80 Ibídem, p.7
- 81 CHADWICK, Witney, "La Florencia del Renacimiento y la mujer artista" en Op. cit., Ibídem, p.71.
- 82 Los guantes de color amarillo y blanco estaban considerados como especialmente nobles.

- 83 FRANCASTEL, Op. cit., Ibídem, p. 105
- 84 FRANCASTEL, Op. cit., Ibídem, p. 166
- 85 CHADWICK, Witney, “ Aficionadas y académicas: una nueva ideología de la feminidad en Francia y en Inglaterra” en Op. cit., Ibídem, p.127
- 86 CHADWICK, Witney, Ibídem, p. 128
- 87 Citado por Witney Chadwick, “ Aficionadas y académicas: una nueva ideología de la feminidad en Francia y en Inglaterra” en Op. cit., Ibídem, p.137
- 88 Citado por Chadwick, Witney, en Op. cit, Ibídem, p. 138.
- 89 CHADWICK, Witney, Op. cit., Ibídem, p. 144
- 90 Ibídem, p. 161
- 91 HAUSER, A., citado por Catherine Coleman Mchugh, Op. cit., Ibídem, p. 7
- 92 Citado por Catherine Coleman Mchugh en Op. cit., Ibídem, p. 7
- 93 Ibídem, p. 9
- 94 Ibídem, p. 9
- 95 HAUSER, A. citado por Catherine Coleman Mchugh, en Op. cit., Ibídem, p. 9
- 96 FRANCASTEL, P., Op. cit., Ibídem, p. 216
- 97 SCHNEIDER, N., Op. cit., Ibídem, p. p. 4-30
- 98 FRANCASTEL, Op. cit., Ibídem, p. 223
- 99 SCHNEIDER N., Op. cit., Ibídem.p.10
- 100 CHADWICK, Witney, “Las independientes” en Op. cit., p.179
- 101 BERGER, John, (1974); *Modos de ver*, Penguin Books Ltd, Middlesex, Inglaterra, p.53
- 102
- 103 BERGER, John, Ibídem, p. 54
- 104 Ibídem, p. 54
- 105 Ibídem, p. 63
- 106 Ibídem, p. 74
- 107 No hay en la representación una jerarquía tan clara como en las pinturas murales del interior de las iglesias, donde los papas y los reyes podían representarse, por ser los representantes de Dios en la Tierra, aún así hay algunas representaciones de este tipo que estaban claramente jerarquizadas por tamaños, las personas de mayor importancia eran más grandes y se situaban en la parte superior y así en disminución, es decir que una cabeza de un Papa no podía estar por encima de la de Dios.
- 108 Se muestra en una actitud reflexiva con uno de los eruditos de la época, a la manera de Hans Hasport instruido por el humanista Settembrini en la novela de Tomas Mann *La Montaña Mágica*.
- 109 BORZELLO, Frances, ( 1998); *Multiple Reflections en “ Seeing ourselves. Women’s self-portraits”*, Thames and Hudson, London, p. 61
- 110 BORZELLO, Frances, ( 1998); *Seeing ourselves. Women’s self-portraits*, Thames and Hudson, London, p. 108 En los años ochenta del s. XX Estrella de Diego ha resaltado

el papel que en arte postmoderno se nombra como el caso de Serrie Levine, por hacer una de las críticas más mordaces a la idea de genio, utilizando una estrategia de ausencia de sujeto autónomo u original y resaltando la idea del plagio como arte parangonable igualmente con el gran arte.

111 BERGER, John, ( 1974); Modos de ver, Peguin Books Ltd, Inglaterra, p. 71



BIBLIOGRAFÍA. Parte I.

- ARHEIM, R. (1986); *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.
- BORZELLO, Frances (1998); *Seeing ourselves. Women's self-portraits*, London, Thames and Hudson.
- BERGER, John, (1974); *Modos de ver*, Peguin Books Ltd, Inglaterra
- BÖHME Hartmut y Gernot, (1998); *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*, Barcelona, Herder.
- BILLESTER, Erika. (1985); Catálogo de la exposición *L' autoportrait. À l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux Arts Lausanne, Berne, Editions Benteli.
- CALVO SARRALLER, Carlos, (1994); *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Vol. II, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- COLEMAN MCHUGH, Catherine. (1990); *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí*, Madrid. Tesis Inédita.
- COMAR, P. (1995); Catálogo de la exposición de la Bienal de Venecia, *Identidad e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, 46 Exposición Internacional de arte, Venecia, Marsilio Editore.
- CHADWICK, Witney. (1992); *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino.
- DAVIS, F. (1998); *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza editorial.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (1992); Real Academia Española, Madrid, editorial Espasa Calpe.
- DIEGO, Estrella de, (1992); *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor.
- FABBRI, P. (1987); Catálogo de la exposición *Effetto Arcimboldo*, Venecia, Palacio Grassi, Milano.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1995); Catálogo de la muestra, *Il pittore allo specchio. Autoritratto italiano del novecento*, Ferrara.
- FRANCASTEL, Pierre y Galiene. (1988); *El retrato*, Madrid, Ediciones cátedra.
- FUENTES, Carlos, (1995); *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Madrid, Editorial Debate.
- GOMBRICH, E.H. (1979); *Arte e ilusión*, Barcelona, Edt Gustavo Gili.
- HAUSER, Arnold. (1964); *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, ediciones Guadarrama, Vol I y II.
- LIPPARD, Lucy (1976); *From The Center Feminists Essays on Women's self-portraits*, New York, Dutton.
- L.F. CAO, M<sup>a</sup> Ángeles, ( 2000), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- MELCHOR-BONNET, Sabine, (1996); *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder.

- PANOFSKY, Erwin, (1979); *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial.
- POPE-HENNESSY, J., (1985); *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal editor.
- RINCÓN, Wilfredo García, (1991); *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Vol I, Vol II.
- SCHMIDT, Dieter, (1981); *Otto Dix mit Selbstbildnis*, Henschelverlag.
- SCHNEIDER, N. (1995); *El arte del retrato*, Colonia, Taschen.
- SIMONS, Patricia, (1988), *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Rennainssance Portraits*, History Workshop.

#### REVISTAS

- LÁPIZ N° 174, ( 2001); *Puntos de encuentro 01*, Madrid, galería Cruce.

*Parte I. Aproximaciones a la definición de autorretrato*



## **PARTE II**

### **Autorretrato e identidad espiritual**

*Parte II. Autorretrato e identidad espiritual*

## Introducción

En la encrucijada europea posterior a la revolución francesa de 1789 se inicia la diferenciación de tres perspectivas de pensamiento (cosmovisiones ó bases ético-ideológicas) que a lo largo de los siglos XIX y XX y al socaire de la dinámica de clases sociales que acompaña el desarrollo capitalista, acaban convirtiéndose en conglomerados ideológicos dominantes y contrapuestos:

La ciencia experimental como referente objetivo de verdad estricta inspira la órbita de racionalidad positivista.

### CORRIENTES PRINCIPALES DEL PENSAMIENTO A PARTIR DE LA ILUSTRACIÓN

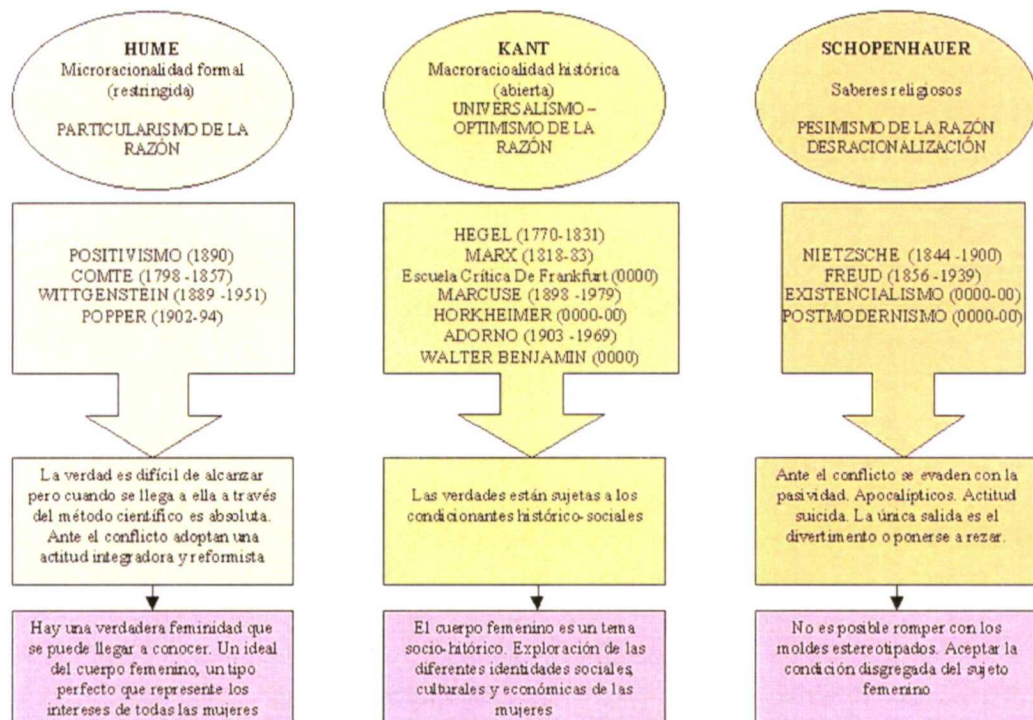


Ilustración 51. CUADRO III: *Corrientes principales del pensamiento a partir de la ilustración*

La racionalidad ampliada en la comprensión de la sociedad y su historia remite, desde Hegel y los historicismos, a la pintura y la novela histórica subrayando siempre la autocre-atividad subjetiva.

La perspectiva irracionalista se forma alrededor de ciertas vitales intuiciones interiores que nos transforman, más allá de la mera racionalidad, a la exploración de ámbitos subyacentes,



desde Schopenhauer y Nietzsche hasta el psicoanálisis, sin olvidar el surrealismo y los nacional-totalitarismos.

Todavía dos transversalidades ideológicas inciden sobre este horizonte cultural; por una parte el rupturismo conflictivista crítico-utópico, (desde Graco Babeuf hasta Bakunin), como filón revolucionario del protagonismo de la clase trabajadora, que se sintetizará a partir de la 1ª Internacional en forma de anarcomarxismo; por otra, el conglomerado heterogéneamente tradicional, herencia del patrimonio mítico-religioso-metafísico, ahora calificado como fundamentalismo y vertido en las más diversas formas de sabiduría irracionalista.

En el marco historicista del idealismo romántico la construcción ideológica de la «identidad» sufre un giro hacia el subjetivismo y a partir de entonces subjetividad e identidad tienden a superponerse. Este subjetivismo expresado en términos de representación es la captación del «carácter-espíritu» de la persona, no la adecuación objetiva a la apariencia externa.

Esta apreciación creativa del sujeto en la modernidad (Fichte) se aparta de la vieja concepción metafísica, es decir, de la creencia en que el sujeto existe determinado por un destino o una causa divina exterior al mismo. A partir de las posiciones subjetivistas sobre la «identidad» el sujeto se relaciona con la autonomía de la conciencia y, tras un proceso de superación dialéctica (Hegel), es un puro movimiento reflexivo. Se hace patente la fluidez de una identidad en perpetuo cambio pero independiente de la exterioridad coactiva. Se empieza a vislumbrar la posibilidad de un individuo que puede elegir su propia vida.

Todo ello apunta nuevos matices en la construcción cultural de la «identidad» que llevan a preguntarnos; ¿Los autorretratos enfatizan en la mujer su ser sujeto?. La identidad de la mujer, desde esta perspectiva, se acepta como cambio constante y con capacidad de elección en cada momento. Pero la explicación de por qué esto no sucede así en la práctica y de que exista un desfase entre la noción utópica-subjetivista de la «identidad» y su realización en la concreción histórica, hay que buscarla en la objetiva interferencia de los otros en sus posicionamientos sociales. La subjetividad femenina está condicionada por el contexto histórico y psicosocial y a merced de estereotipos y normas de comportamiento impuestas por las tradiciones o revoluciones dominantes en cada momento. Así es como brota el concepto de alienación como «des-identificación», desliberación concreta, o como limitación contextual objetiva de la potencia subjetiva de autodesarrollo.

Las corrientes sociológicas buscan los condicionantes en las relaciones sociales; que se trasladan las emociones y los rasgos psicológicos de las personalidades al contexto histórico (plano social).

Las corrientes psicoanalíticas comprenden la realidad del sujeto dividido en diferentes estadios mentales o zonas: el *Yo* consciente, el *Ello* o pulsiones instintivas y el *Superego* o ideal deseado. La falta de libertad se denomina entre otros términos *Enmascaramiento*. Se producirían las patologías cuando el individuo pierde la capacidad de fluidez o movimiento constante, quedándose anclado el sujeto en un síntoma (plano personal).

La utilización de los códigos formales en la construcción de los autorretratos se objetivaría en el plano cultural.

En cuanto a la mayor subjetivación en la representación de la persona, influye la mayor o menor espontaneidad en la utilización de los medios del arte en su variante más expresiva de la personalidad espiritual. Los medios expresivos del arte estarían utilizados bajo esta intención de expresar la personalidad subjetiva en los autorretratos.

Las ordenaciones categóricas y contrapuestas que exige la descripción del panorama artístico y teórico en las concepciones del sujeto no suponen una separación real sino más bien posiciones que se toman o dejan y que no debemos entenderlas como determinantes.

#### DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD

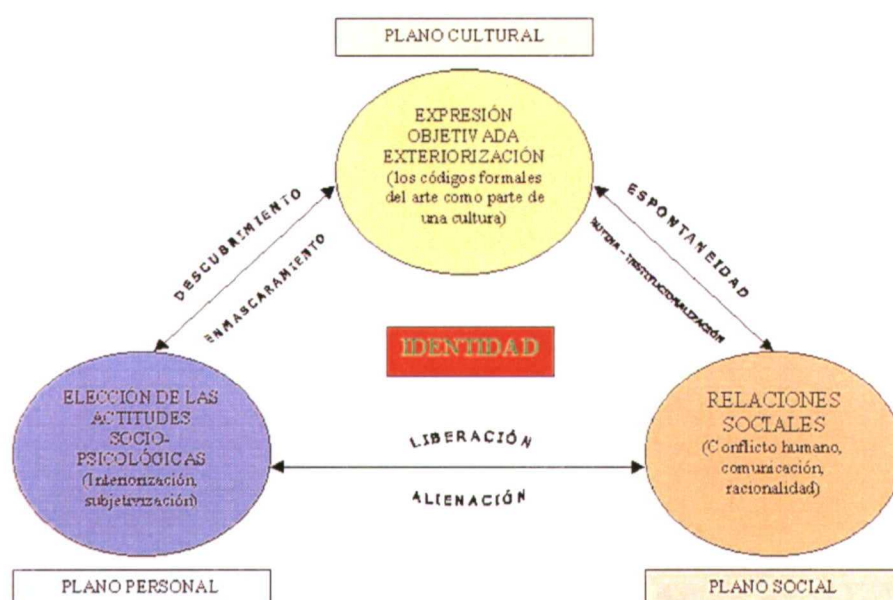


Ilustración 52. CUADRO IV: Desarrollo de la personalidad a través del plano cultural, plano personal y plano social

Por otra parte, hemos relacionado conceptos que vienen del psicoanálisis (narcisismo, enmascaramiento) con otros procedentes de la filosofía y la sociología (subjetivismo, alienación). Así, los tipos de sujeto aludidos para el análisis de los autorretratos; *el sujeto esencial*, *sujeto crítico*, y *sujeto disgregado* pueden aproximarnos a algunos rasgos psicológicos, como el narcisismo al *sujeto esencial* o *sujeto disgregado*, y el subjetivismo o la reflexión dialéctica al *sujeto crítico*. Al mismo tiempo hemos relacionado estos tipos de sujeto con las corrientes del

## *Parte II. Autorretrato e identidad espiritual*

pensamiento a partir de la Ilustración. Estas relaciones son aproximativas, pero hay un cierto desfase. Por ejemplo, el tipo de *sujeto esencialista*, que ha tenido bastante importancia para la estética feminista de los setenta, no correspondería exactamente con ninguna de las corrientes de pensamiento modernas pues ninguna pretende llegar a una verdad metafísica sobre el ser. En este sentido, el feminismo que se apoya en la biología se aproximaría a un positivismo ahistórico.

En general las creaciones artísticas, los autorretratos, se mueven dentro de una esfera místico-religiosa, es decir, permanecen fuera de la esfera racional. Dentro de otra vertiente racionalista y universal, el arte y las creaciones artísticas son acontecimientos valorativos no rigurosamente lógicos.



## CAPÍTULO VI

### **Teorías en torno a la identidad moderna**

“El primer hombre es el primer visionario. Todo se le presenta como Espíritu. ¿Qué son los niños más que hombres primitivos? La mirada fresca del niño es más entusiasta que el presentimiento del vate más consagrado”

Novalis, Athenäum, 1798

#### *Definición de identidad*

En el diccionario filosófico de Ferrater Mora se hace un estudio del término «identidad» a lo largo de la historia. En principio se hace una diferenciación entre la identidad desde un punto de vista ontológico y desde un punto de vista metafísico. El primero se puede expresar bien con un esquema de lógica ( $A=A$ ), según el cual toda cosa es igual a ella misma. El segundo, la identidad metafísica, para muchos lógicos de tendencia tradicional sería el reflejo lógico del principio ontológico de identidad o, lo que sería lo mismo, el reflejo de la premisa ( $A=A$ ).<sup>1</sup>

Para algunos autores es equiparable la noción de identidad lógica a la noción de identidad metafísica. No es lo mismo para otros autores que hablan de diversas nociones de identidad. Aristóteles observó que esta noción se da en varias formas, es una unidad de ser, unidad de una multiplicidad de seres o unidad de un solo ser tratado como múltiple.

Hume criticó la noción de identidad metafísica y a los que pretenden que hay un yo que es substancial y es idéntico a sí mismo o idéntico a través de todas sus manifestaciones. Para él penetrar en el recinto del supuesto yo equivale a encontrarse siempre con alguna percepción particular. Los diferentes *yos* son colecciones de diferentes impresiones. Kant acepta parte de la teoría de Hume pero la solución se obtiene por medio de una identidad trascendental, la conciencia de uno mismo en diferentes momentos.

Los idealistas postkantianos hicieron de la idea de identidad un concepto central metafísico. Así, en autores como Schelling, la identidad no es sólo un concepto lógico ni sólo el resultado de representaciones empíricas unificadas por medio de la conciencia de la persistencia, sino que es un principio que aparece como lógicamente vacío, pero metafísicamente supone la condición de un posterior desarrollo o despegue.

*Teorías de Hegel y Freud sobre la identidad*

La alienación es una construcción de la identidad desde elementos que la desvirtúan, que la hacen perder su propia capacidad de liberación. Con Hegel se pasa de una identidad determinista a una concepción más dinámica de la identidad.

Aplicando su modelo de sujeto dialéctico (tesis-antítesis-síntesis) a la coyuntura de la preocupación feminista por la construcción de la identidad femenina, la tesis o particularidad abstracta sería toda definición de la mujer con presuntos rasgos abstractos y esenciales de esa identidad; la antítesis o la negación de ese universal sería que el constructo de la feminidad es alienante en la universalidad del sistema patriarcal; y la síntesis o universal concreto sería la realización histórica plena de la feminidad. La feminidad no es un momento estático abstracto sino un proceso. Esto supone la construcción de nuestras identidades en términos de liberación.

Hegel distingue entre la identidad puramente formal del entendimiento y la identidad rica y concreta de la razón. Cuando lo Absoluto es definido como «lo idéntico consigo mismo» parece no decirse nada sobre lo Absoluto. Pero la «identidad concreta» de lo Absoluto no es una identidad vacía. La identidad no expresa en Hegel una relación vacía y abstracta, y tampoco una relación concreta pero carente de razón, sino un universal concreto, una verdad plena y «superior», que ha absorbido, en términos de superación dialéctica, las identidades anteriores. El principio de identidad indica que hay en él más que una identidad simple y abstracta; hay el puro movimiento de la reflexión, como despliegue del espíritu.

Para Hegel lo espiritual sería toda esa dialéctica interior, un diálogo interno exponiendo y contraponiendo juicios de valor verdaderos y falsos; lo que él llama tesis-antítesis-síntesis, hasta llegar a conocer la realidad y constituirse en un sujeto libre. Como dice Ferrater Mora:

*Al «convertirse» en Espíritu la realidad llega a ser lo que ya era. (...) Por eso la realidad tiene que conquistarse a sí misma en su verdad, lo cual no puede hacerse, (...) sin observar el error (...) Por eso el Espíritu evoluciona en la serie de sus «formas», «fases», «momentos» o «fenómeno» de un modo interno. No puede ser de otro modo, pues no hay nada que no sea externo a lo real; lo que se llama «externo a», o «fuera de», lo real es un momento interno - que se desenvuelve como externo de esta misma realidad.<sup>2</sup>*

Lo nuevo de las teorías de Hegel en relación a la identidad es que ubica el término de identidad en una dimensión histórica, se la trae al nivel psico-social. Este aspecto de la identidad es el que vamos a desarrollar, puesto que para el estudio del arte feminista, el proceso de construcción de la identidad mujer se inscribe en el nivel psico-social. La identidad evolucionaría hacia la síntesis, o sea, lo universal concreto; una identidad relativa en proceso no es ni universalizada (tesis) ni su contrario particular (antítesis).

En la filosofía contemporánea se ha examinado el problema de la identidad de muy diversos modos. Entre otras cuestiones se ha debatido mucho la cuestión de la «identidad personal». Heidegger «Der Satz der Identität», en *Identität und Differenz*, 1957, (p.p.15-34)



DESARROLLO DE LA PERSONALIDAD DESDE UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

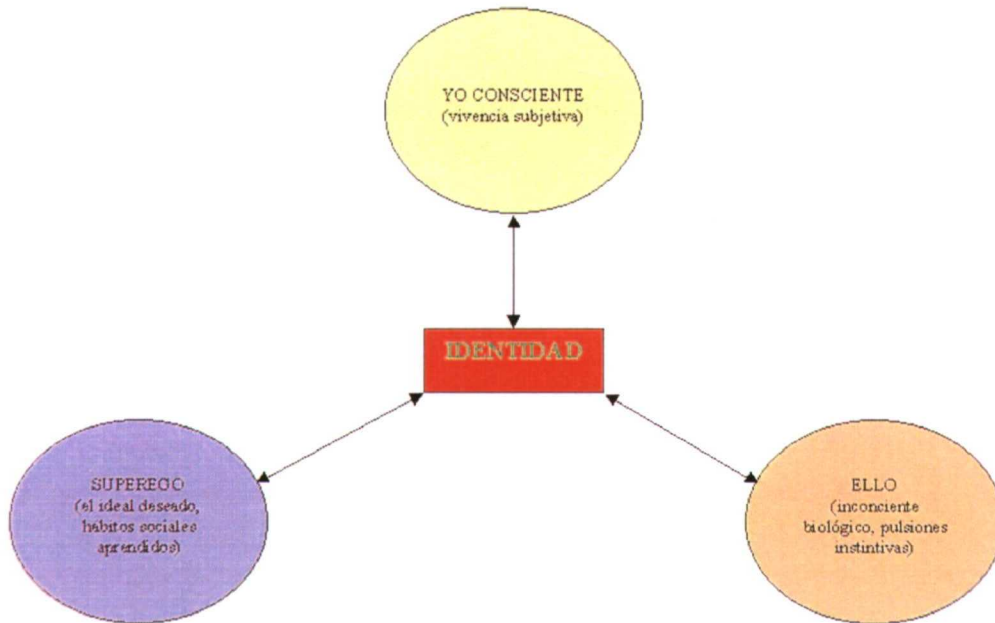


Ilustración 53. CUADRO V: *Desarrollo de la personalidad desde una perspectiva psicoanalítica.*

indica que la fórmula  $A=A$  se refiere a una igualdad, pero no dice que A es como «lo mismo». La identidad supone que la entidad considerada es igual a sí misma. En la identidad propiamente dicha hay la idea de la «unidad consigo misma», de la cosa idea que ya se encontraba en los griegos, pero que fue desarrollada solamente con Leibniz y Kant y sobre todo con los idealistas alemanes: Fichte, Schelling y Hegel. A partir de ellos ya no podemos considerar la identidad como mera unicidad.

En el retrato, hasta el siglo XVII más o menos, la identidad del retratado estaba relacionada con una noción de semejanza externa. Tampoco hasta el siglo XVII se empieza a desarrollar una noción de identidad influenciada por el neoestoicismo y su ideal de constancia, la identidad vista como una consistencia personal de la existencia.

Hegel, al referirse a los retratos, advierte que el retratista debía halagar, suprimir la semejanza, plasmando y reproduciendo al sujeto en su carácter general y con sus propiedades espirituales permanentes.<sup>3</sup> De esta manera se van exigiendo de los retratos otros enfoques diferentes que resaltan más el carácter espiritual de la persona que su semejanza objetiva.

Toda la filosofía en torno a la identidad de los idealistas alemanes se resume en una representación de la identidad basada en la captación de la profundidad de los sentimientos,





como en los retratos del s. XIX.

El psicoanálisis es un método analítico de la psique humana, ideado por Freud (1856-1939), con la intención de curar ciertas patologías.

El estudio de la psique humana es uno de los avances de ese siglo. Freud ahonda en la mente del individuo, manteniendo que las vivencias que hayamos tenido a lo largo de nuestra propia vida, nuestras frustraciones o alegrías, y las situaciones emocionales en nuestra infancia, sobre todo, son las que van haciendo que se conforme nuestra personalidad y nuestras patologías.

Para el psicoanálisis la identidad estaría formada por tres estadios diferentes, tres zonas mentales dependiendo del grado de consciencia; el *Yo*, el *Superyo* y el *Ello*. La contextualización sociológica que apunta Hauser del psicoanálisis tiene que ver con esta idea del sujeto dividido entre consciente e inconsciente: esta concepción proviene del Romanticismo y las ideas del alma desgarrada por dos polos, uno que es el que se muestra y otro que permanece oculto en la sombra y constituye lo que no se puede mostrar y es inadmisibile, demoníaco:

*Descubre que (en su pecho habitan dos almas), que en su interior algo que no es él mismo siente y piensa, que lleva consigo su demonio y su juez; en suma descubre los hechos básicos del psicoanálisis.*<sup>4</sup>

La mente está dividida en un *Yo* que representa la razón o la reflexión, el *Ello* la parte pasional, y una fase especial del *Yo*, el *super-yo* o ideal del *Yo*. Para el psicoanálisis la patología queda enmarcada dentro de lo que se considera bajo unos juicios de valor, como son lo que es normal y anormal, y estos juicios están condicionados por las costumbres del momento y por la moral vigente en la época.

Las zonas del inconsciente serían el *Ello* y el *superyo*, y la zona consciente, el *Yo*. El *Yo* consciente es la vivencia subjetiva; el *Ello* es lo inconsciente biológico, las pulsiones instintivas; el *superego* es el ideal deseado, construido a partir de unos hábitos sociales aprendidos. Dicho de otra manera el *Yo* es el sujeto relacional, el que plantea la comunicación; el *superego* es el sujeto perfeccionista o el moralista y el *ello* es el sujeto convencido de sí mismo que no cree que tenga que cambiar nada.

Si establecemos una relación entre estas zonas mentales aludidas por el psicoanálisis y los tipos de sujeto, veremos que la posición moralista correspondería con el *sujeto disgregado*, mostrando el rasgo sintomático de una interiorización idealista de la realidad. La ilusión le muestra de la realidad lo que desearía ser. Un individuo que se posiciona desde este estadio tendería a la represión, a una visión frustrada de la realidad que se le aparece como no ideal, al nihilismo o al autismo como forma patológica de recluirse ante una realidad inhóspita. En las autorrepresentaciones se muestra vencido, irreal a través de sus máscaras y sus estereotipos sociales.

En el otro extremo se puede relacionar el *Ello* y las pulsiones instintivas, lo biológico, con el *sujeto esencialista*. Esta postura tiene que ver más con el narcisismo, el sujeto está conven-

cido de sí mismo por lo que no busca cambiar nada. Esta auto-observación de sí mismo es en cierta manera una autoalienación, queriendo detener el momento en esta imagen perfecta de nosotros mismos. Se adecúa más a una forma de pensarse a sí mismo de manera absoluta o metafísica, buscando la esencia del propio ser como algo inmutable. En estas autorrepresentaciones se nos muestra un sujeto convencido de sí mismo o en actitudes celebratorias de su propia esencia como ser.

El *Yo* se puede relacionar con el *sujeto crítico*. Éste sería la exteriorización de un *Yo* reflexivo en donde el subjetivismo sería el rasgo psicológico destacado, la no creencia en verdades absolutas ahistóricas sino en pequeñas verdades concretas y contextualizadas en una realidad social; en este sentido sería un escéptico más que un nihilista o pesimista. En las autorrepresentaciones, en vez de mostrarse eligiendo uno de los polos como víctima o como convencido, intenta mostrar o describir la realidad que se debate en los tipos de sujeto contrapuestos, en conflicto, y las ideologías que comportan. La identidad es dinámico-reflexiva, supone el estarse moviendo continuamente entre estas zonas de la psique. La patología o el sufrimiento llega cuando el sujeto se queda atrapado en una de ellas.

Hauser es crítico ante la doctrina psicoanalítica aplicada a la creación artística. Para Freud el artista, como consecuencia de sus intensas necesidades, no se acomoda con la realidad práctica y a través de lo que él llama capacidad de sublimación, escapa del castigo y la enfermedad, aunque para ello se traslade con sus satisfacciones imaginarias a un mundo ficticio que no está lejos de la neurosis. Esta capacidad de sublimación es un proceso creativo por el cual el artista transforma sus pretensiones irreales en fines alcanzables por lo menos en el campo del espíritu.<sup>5</sup>

Hauser considera que el concepto de la sublimación freudiana supone una reconversión psíquica; el principio de sublimación no tiene ni un sólo rasgo positivo y su definición se compone de meras determinaciones limitativas. Por sublimación hemos de entender, según Freud, la desviación de un instinto de su objetivo directo, no admisible socialmente, y su transposición a la órbita de una satisfacción indirecta e impecable desde el punto de vista social.<sup>6</sup>

Siguiendo con esta crítica, no encuentra suficiente saber que el arte es una forma transformada de la libido; tendríamos que saber también algo sobre las condiciones de una sublimación lograda, sobre las circunstancias que la favorecen y sobre las razones que explican por qué determinadas necesidades instintivas son sublimadas, mientras que otras son reprimidas o satisfechas directamente.<sup>7</sup>

Así describe la teoría de Freud:

*La sublimación (...) tiene rasgos esencialmente comunes a los de la neurosis; ambas representan un compromiso, que no implica en absoluto la eliminación del placer; la diferencia consiste tan sólo en que la neurosis representa una derrota del «yo» en su lucha con el «ello», mientras que la sublimación consiste en un triunfo del «yo» unido al «ello» sobre el «super-yo». La sublimación no significa en ningún caso el triunfo del «super-yo», ya que ello conduciría a la represión. Un movimiento instintivo puede ser desviado de su obje-*



*tivo tanto por una reacción como por una forma de sublimación; la reacción empero, supone una represión, mientras que la sublimación la excluye (...) «Sólo lo que es reprimido se simboliza (...)» sólo lo que no es reprimido necesita ser sublimado. Símbolos y sublimaciones son (...) productos de la misma dinámica anímica, del mismo conflicto entre ciertas necesidades instintivas y la censura moral del «yo». Ambos representan formas de enmascaramiento y compromiso, con las que se cubren los instintos no consentibles para, de esta manera lograr una satisfacción indirecta.*<sup>8</sup>

Desde el punto de vista de Hauser, el método psicoanalítico guarda una ahistoricidad en sus conceptos, se mantiene dentro de unos principios cuantitativos, y sus ideas se mueven en categorías espaciales más que temporales, “Para él el alma es una estructura que se compone de zonas y no un organismo que se desarrolla en estadios”.<sup>9</sup>

La falta de comprensión de las obras de arte por el psicoanálisis es consecuencia del supuesto de que los símbolos son signos abstractos, rígidos y convencionales, cuya significación puede encontrarse en una enciclopedia o en un diccionario.<sup>10</sup>

Sin embargo, como sigue diciendo, el psicoanálisis representa un método valioso para la indagación de las fuentes psicológicas del simbolismo artístico; acierta al poner al descubierto muchos de los orígenes emocionales y también algo de los motivos de nuestra confusión ante su estructura específica, en parte encubridora y en parte desveladora.<sup>11</sup>

Pero así comenta él en otra de las críticas al esencialismo simbólico-psicoanalítico:

*(...) cuando el psicoanálisis afirma que «la obra literaria representa en su esencia una forma de satisfacción erótico oral», o que «todo artista es un voyeur inconsciente», que todo lo erecto y rígido alude al miembro masculino y que todo lo vacío significa el órgano sexual femenino, que las columnas o la figura humana erguida no era en la plástica primitiva más que un símbolo fálico, y que el interior de un edificio no era otra cosa que la representación del cuerpo materno, hay que concluir que ni en contra ni en pro de estas afirmaciones pueden aducirse pruebas contundentes. Una cosa está, sin embargo, fuera de toda duda, y es que un simbolismo de esta especie tiene poco o nada que ver con el efecto artístico de la obra en cuestión.*<sup>12</sup>

El psicoanálisis, según Hauser, considera todo arte como simbólico y todo simbolismo como sexual. Pero el arte es en realidad una vivencia cultural o bien representación directa, propaganda mediática o bien interpretación formal, la cual puede tener un sentido simbólico aunque también puede no tenerlo.<sup>13</sup>

Para Marx, Freud y Nietzsche el sujeto sería la zona de lo impensado. Lo otro está en el seno de la identidad. El sujeto moderno constituiría el acicate de su constante búsqueda.



## CAPÍTULO VII

### **Teorías en torno a la construcción de la identidad posmoderna**

La postmodernidad es una corriente de pensamiento protagonizada por teóricos como Baudrillard, Lacan, Deleuze o Lyotard entre otros.

Se ha debatido en el pensamiento occidental contemporáneo si realmente se puede hablar de *Postmodernidad* como un cambio en la mentalidad de nuestra época, tan grande que se entienda como una ruptura con lo anterior o si, en realidad, ha sido un afán casuístico y falaz lo que ha propiciado la importancia excesiva que se le ha dado a esta corriente.

Enmarcada dentro de las visiones sobre la verdad o la razón derivadas de la Ilustración se define por el pesimismo de la razón (Schopenhauer), al igual que el psicoanálisis o el existencialismo. Partiendo de esta actitud y de la condición alienada del ser humano se posicionan aceptándolos. No se puede plantear, según estos autores, la curación del individuo (Lacan) o la emancipación del mismo (Baudrillard).

Un enfoque más matizado se encuentra en Foucault, quien aduce que no se puede hablar del *poder* como fenómeno detectado por una persona o un colectivo (clase social), ni de una emancipación a la que se llega y cuando se tiene ya no se desprende, sino que estos fenómenos deben ser entendidos como una dinámica de relaciones. En esta lucha constante las relaciones de poder son susceptibles de cambiar de un sujeto a otro. Foucault sí admite, pues, la emancipación pero no de una forma determinista.

De estas corrientes surge una variante del feminismo, relacionado con las ideas del no sujeto de la postmodernidad. En esta postura se hace difícil el objetivo tradicional femenino, la emancipación. Por el contrario, desde el feminismo postmoderno o de la diferencia, se ha tendido a exaltar la condición de «otredad» de la mujer o su carácter de «sujeto débil». Cuestión que no estaba presente en el existencialismo de Simone de Beauvoir, pues cuando ésta habla de la otredad femenina admite todavía la posibilidad de emancipación, ya que, para ella, supone la condición que se ha de superar.

El sujeto disgregado se enfrenta de manera impotente a la realidad y en vez de intentar cambiarla, se evade. En ambas actitudes enlaza con el Romanticismo. Hay muchos casos en los que la práctica creativa es utilizada como evasión o como válvula de escape, dándose una representación simbólica o sublimada a los actos que no podemos comprender, realizar o pensar, según analizábamos al comienzo de este estudio.

Antes de pasar a otras cuestiones como las relaciones de poder y las posibles estrategias de ruptura, a partir del análisis que hace la filósofa R. M<sup>a</sup> Magda, voy a tratar de exponer las diferencias teóricas cruciales que hacen que el término sujeto vaya cambiando.<sup>14</sup>

En el punto de partida de la filosofía moderna, Descartes inaugura la centralidad del sujeto o conciencia autónoma con intencionalidad, experiencia vivida, origen de sentido, conformador categorial y trascendental del saber. La autoconciencia es el punto de partida de cualquier investigación de la verdad. Después este sujeto se desarrollaría con el sujeto trascendental kantiano. La novedad es que en la Edad Media donde el individuo se entiende como un eslabón dentro de un orden metafísico, no tenía la autonomía que cobra con Descartes, era un sujeto dependiente del orden de los seres creado por Dios.

El sujeto definido por Foucault está a medio camino entre el cogito y lo impensado. Condenado por todas las dinámicas dualidades a un constante «retorno al origen», se pierde en la contundencia absoluta cartesiana y se gana en crítica y constante revisión.

Para Wittgenstein, desde la analítica del lenguaje, el sujeto no es origen ni juez del significado. Destruirá como ilusorio el lugar de su privacidad. En Wittgenstein, el individuo no se puede racionalizar ni es susceptible de ser científicable.

Prosigue el estructuralismo con esta lenta aniquilación y, partiendo de que el inconsciente es lenguaje (Lacan), se supera el humanismo marxista (Althusser). Para Levi-Strauss el hombre es una invención reciente, su requerida identidad empieza a verse como otra más de las marcas del totalitarismo de la razón.

Para Deleuze y Lyotard, habrá que colocarse en el extremo de uno mismo, en los márgenes aún no poblados por el orden y el sentido, la zona nómada de la subversión.

En Baudrillard el optimismo de la diferencia empieza a ceder; a la crítica del sujeto le sucede una monadología aparential que no necesita identidad. Mónada, según la Enciclopedia Encarta, es un ser indivisible, completo, de naturaleza distinta, cuya esencia es la fuerza y que constituye en sí una imagen esencial del mundo.<sup>15</sup> Así que esta monadología no necesita de identidad sino de imagen. Allí donde hubo sustancia, conciencia, alma, sólo queda el individuo y la privacidad, como conceptos formales, límites plausibles en una práctica hedónica-consumista, pero vaciados de cualquier fundamentación. El narcisismo dirigido es la hipertrofia del sujeto en su ausencia, su proliferación sonriente pero fantasmal.<sup>16</sup>

Los estudios de Lacan giran en torno a los escritos de Freud y sus teorías sobre el Yo. Su principal contribución al psicoanálisis son las ideas estructuralistas a las teorías sobre el Yo. Para Lacan el lenguaje es el fundamento mismo del descubrimiento freudiano del inconsciente. Por otra parte el «yo» en su obra es sometido a un verdadero análisis crítico, ya que para Lacan el yo es el principal obstáculo del psicoanálisis y no se puede plantear su curación.<sup>17</sup>

Tratándose de las determinaciones que soportan las afirmaciones del yo, la realidad, ya se trate de la motivación del sujeto, o a veces, de su acción misma, sólo puede presentarse por el progreso de un diálogo. De este modo la verdad no se puede captar en su inercia, sino en una dialéctica en marcha.<sup>18</sup>

Desde el punto de vista de la psicología de la percepción, la comprensión de cómo funciona nuestra mente puede ser significativa. Según Gombrich, los términos básicos que críticos, artistas e historiadores han usado hasta ahora con confianza han perdido buena parte



de su validez una vez contrastados. Las ideas de la «imitación de la naturaleza», «la idealización» o la «abstracción», descansan sobre la premisa de que lo que llega primero son impresiones sensoriales con las que subsiguientemente se elabora, deforma o generaliza. K.R. Popper ha llamado a tal premisa «la teoría de la mente como balde», o sea la fantasía de que la mente es un receptáculo donde se depositan y elaboran los «datos sensorios». En realidad no aprendemos a tener percepciones sino a diferenciarlas.<sup>19</sup>

Lacan expone como falaces las tentativas de basar las teorías analíticas en nociones como la personalidad modal, la del carácter nacional o la del superyo colectivo, distinguiéndose así con el mayor rigor posible. Además advierte que se podría describir toda una semiología de las formas culturales por las que se comunica la subjetividad: comenzando por la restricción mental, característica del humanismo cristiano, acerca de la cual tanto se les ha reprochado, a los admirables moralistas que eran los jesuitas, el haber codificado su uso. Continuando por el Ketman, especie de ejercicio de protección contra la verdad y señalado por Gobineau como general en sus tan penetrantes relatos sobre la vida social del Medio Oriente. Pasando al Yang, ceremonial de las negativas presentado por la cortesía china como escalera al reconocimiento del prójimo. Para reconocer la forma más característica de expresión del sujeto en la sociedad occidental plantea que la sinceridad es el primer obstáculo hallado por la dialéctica en la búsqueda de las verdaderas intenciones: el uso primario del habla parece tener por fin disfrazarlas.<sup>20</sup>

La personalidad para Lacan no es algo determinante sino que es el afloramiento de una estructura que se encuentra a través de todas las etapas de la génesis del yo y muestra que la dialéctica proporciona la ley inconsciente de las formaciones, confirmando así la gnoseología de Hegel, que formula la ley generadora de la realidad en el proceso de tesis, antítesis y síntesis.<sup>21</sup>

El análisis estructuralista de Foucault, que enlaza además con la importancia que se le da al deseo dentro del proceso de afirmación de la identidad. En este artículo en concreto habla de la identidad homosexual, pero sus conclusiones son extrapolables a la construcción de la identidad que se reivindica desde el feminismo.

La sexualidad para él forma parte de nuestro comportamiento, es un elemento más de nuestra libertad, es obra nuestra, es una creación personal y no la revelación de aspectos secretos de nuestro deseo. A partir y por medio de nuestros deseos, podemos establecer nuevas modalidades de relaciones, nuevas modalidades amorosas y nuevas formas de creación. El sexo no es una fatalidad, es una posibilidad de vida creativa.

A pesar de que ve como un paso muy importante para la emancipación sexual la búsqueda de una tolerancia sexual, apunta a que se debe ir más allá y uno de los factores de estabilización pasa por la creación de nuevas formas de vida, relaciones, tratos amistosos en la sociedad, en el arte y en la cultura, nuevas formas que se establecerán a partir de nuestras opciones sexuales, éticas y políticas. No se trata sólo de defendernos, sino también de afirmarnos y no únicamente en lo concerniente a la identidad, sino en lo que hace a la capacidad creativa.<sup>22</sup>



En esta entrevista se hace una comparación entre los discursos sobre la afirmación de la identidad homosexual con los intentos de los movimientos feministas por definir una cultura y un lenguaje propio, a lo que él responde:

*Sí, aunque no estoy seguro de que debamos crear una cultura «propia». Debemos crear una cultura, debemos llevar a efecto creaciones culturales, pero ahí nos topamos con la cuestión de la identidad. Desconozco cómo debemos afrontar la realización de esas creaciones e igualmente las formas que adoptarán. Por poner un ejemplo, no me parece que la mejor forma de creación literaria que pueda esperarse de los homosexuales sea la narrativa homosexual. (...) ¿Qué se entiende por «pintura homosexual»? No obstante, no me cabe ninguna duda de que a partir de nuestras opciones sexuales, éticas, podemos crear algo que en cierto modo tenga relación con la homosexualidad, que no debe ser la mera traducción de la homosexualidad en la esfera de la música, la pintura, etc., principalmente porque creo que no es factible.<sup>23</sup>*

Siguiendo el hilo de esta entrevista y hablando sobre el aspecto concreto de algunas identidades que ahora se asocian a lo homosexual, esas identidades estimulan la exploración de nuevas prácticas; preservan el derecho pleno del individuo a cultivar su identidad, ¿pero no limitan también sus posibilidades?. Foucault responde, que si la identidad consiste en un juego, en un procedimiento para fomentar relaciones sociales y de placer sexual que determinen nuevos vínculos amistosos, entonces es útil. Ahora bien, si la identidad se convierte en el problema capital de la vida sexual, si la gente cree que ha de descubrir su propia identidad y que esa identidad ha de erigirse en norma, principio y pauta de existencia; si la pregunta que se formulan de continuo es: «¿Actúo de acuerdo con mi identidad?», entonces retrocederán a una especie de ética semejante a la virilidad heterosexual tradicional.<sup>24</sup>

A partir de la teoría de Lacan, no se reconoce el sujeto como referente fundamental. Los sujetos se diluyen en el movimiento psicológico del lenguaje. Esto podría ser revolucionario en las ideas de Foucault sobre las relaciones de Poder, detentado por un grupo o un individuo, no pensado de manera determinista. Parece una postura que promueve el cambio, por lo tanto revolucionaria, como el no pensar la identidad de una forma que nos limite.

Pero este tipo de sujeto que fluye a través del movimiento psicológico del lenguaje no tiene capacidad para postular unos valores sociales ni morales. Para los estructuralistas el sujeto es *sujeción*, no se puede dejar de estar sujeto, no se puede buscar ningún apoyo en ningún tipo de análisis, ni en ningún gran discurso como puede ser el materialismo histórico; y sin estos apoyos se corre el riesgo de caer en la banalidad. Se considera que el proceso de alienación del sujeto es tan profundo ya, que no se puede hacer nada. Por eso resulta tan pesimista.

El sujeto múltiple o *disgregado*, al que tanto se ha aludido en las teorías filosóficas contemporáneas, existe dentro de un marco histórico caracterizado por el mercado de masas. Su función social está claramente determinada, convertido en sujeto productor y consumidor. La disgregación es una expresión del grado de degradación a la que se ha llegado en el capitalismo postmoderno. Hay un pesimismo moderno que presupone que lo único que fun-

cional bien es el mercado.

Los rasgos de este sujeto son la pérdida del sentido de la identidad que llega a un nihilismo extremo, un escepticismo generalizado sobre las alternativas humanistas y sobre la posibilidad de emancipación. No existe un sujeto verdadero sino disfraces y máscaras. El individuo adopta un disfraz, es una realidad virtual que utiliza provisionalmente. En vez de una identidad liberada lo que se consigue es una identidad ficticia.

El sujeto individual, del que se apartan las teorías postmodernas, implica la creencia en la autonomía de la conciencia moral, el conocimiento, la evolución hacia una personalidad fuerte, se le da importancia a la creatividad subjetiva del Romanticismo. Con Marx, el sujeto es dependiente del marco social, por lo que es importante la actividad laboral, sea esta artística o manual. Con Freud, la consciencia del Yo está sitiada por el inconsciente; el inmenso mar de la irracionalidad biológica en el que estamos. En los movimientos sociales de Mayo del 68 no está presente ese nihilismo característico de la postmodernidad. En las teorías en torno a la mujer o la ecología, todavía hay de fondo una ideología esperanzadora; aún estando inmersos en la marcha del proceso capitalista se cree en la posibilidad de cambio. El sujeto característico de la postmodernidad no cree que se pueda desarrollar un sujeto consciente; con esta ideología nihilista se han acabado las explicaciones de conjunto, los *metarrelatos* con poder para legitimar o deslegitimar unos valores.

*El pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX están regidos por una Idea (entiendo Idea en el sentido Kantiano del término). Esta Idea es la de la emancipación y se argumenta de distintos modos según eso que llamamos las filosofías de la historia, los grandes relatos bajo los cuales intentamos ordenar la infinidad de acontecimientos: relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relato «aufklärer» de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la Idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnoindustrial.<sup>25</sup>*

Sin embargo desde otros puntos de vista, como el marxismo, el psicoanálisis o los movimientos de emancipación sociales, este mismo discurso esconde una ideología que también es un gran relato; es una ideología nihilista que lo único que propone son las actitudes conformistas, la apreciación de lo anecdótico; se pierde el compromiso con la realidad y se cae en una especie de divertimento. El sujeto asume su condición de productor y consumidor, trabaja toda la semana y compulsivamente se dedica a consumir los fines de semana. Lo problemático de esta postura no es la característica emocional de disgregación que vive en general el sujeto en la actualidad, toda esta disgregación y explotación en su biografía laboral la carga el sujeto, toda esa precariedad en el mercado de trabajo y esa inseguridad laboral tiene una proyección psicológica de primer orden.



*Fredric Jameson confía menos en la disolución del signo y la pérdida de representación. Observa, por ejemplo, que el pastiche se ha convertido en una boga omnipresente (sobre todo en el cine), lo cual sugiere que nadamos en un mar de lenguajes privados, pero también nuestro deseo de que nos hagan volver a tiempos menos problemáticos que el nuestro. Esto, a su vez, indica un rechazo a ocupar el presente o a pensar históricamente, negativa que Jameson considera como característica de la «esquizofrenia» de la sociedad de consumo.*

*Jean Baudrillard también reflexiona sobre la disolución contemporánea del espacio y el tiempo públicos. Escribe que en un mundo de simulación se pierde la causalidad: el objeto ya no sirve como espejo del sujeto, Y ya no hay una «escena», privada o pública, sino sólo información «obscena». En efecto, el yo se convierte en un «esquizo», una «pura pantalla...para todas las redes de influencia».<sup>26</sup>*

En los movimientos sociales de Mayo del 68, el modelo de personalidad consciente de alienación cree en la posibilidad de cambio. La postmodernidad, inmersa en un contexto de derechización de la cultura en general, es el reconocimiento de que no existe solución. El sujeto hace lo que no quiere hacer pero lo hace como si quisiera. No quiere esto decir que en otras doctrinas, como el marxismo o el psicoanálisis, no haya cierta dosis de nihilismo; ya la sistemática consciencia de que vivimos de forma alienada es nihilista y escéptica, pero no hay un conformismo palpable como en el caso de la postura posmoderna donde, al diluirse el sujeto mismo, acepta la imposibilidad del cambio. En algunos discursos este sujeto disgregado parece ir acompañado al mismo tiempo de resignación:

*En cualquier caso, tendremos que padecer este nuevo estado de cosas, esta extroversión forzada de toda interioridad, esta inyección obligada de toda exterioridad que significa literalmente el imperativo categórico de la comunicación. (...) No más histeria, no más paranoia proyectiva, propiamente hablando, sino este estado de terror propio del esquizofrénico: demasiada proximidad a todo, (...) Lo que le caracteriza no es tanto la pérdida de la realidad (...) como suele decirse, sino, muy al contrario, la proximidad absoluta, la instantaneidad total de las cosas, la sensación de que no hay defensa ni posible retirada.<sup>27</sup>*



## CAPÍTULO VIII

### **Autorretrato y narcisismo**

“(…) ¿visteis nunca un amador obligado a sufrir designios más rudos? Yo veo al objeto de mi pasión y no lo puedo encontrar. (...) El agua de una fontana me lo presenta consumido del mismo deseo que a mí me consume (...) os tiendo mis brazos y me tendéis los vuestros. Os acerco mi boca y vuestros labios se me ofrecen (...)”<sup>28</sup>.

Ovidio, *La Metamorfosis*

El mito de Narciso, en la versión de Ovidio, cuenta la historia de un efebo de gran hermosura; mujeres y hombres lo perseguían apasionados por gozarle. Un día Eco se enamoró de él y cuando expresó su amor a Narciso, éste la desdeñó quedando la ninfa totalmente desolada. En su delirio de dolor y desesperación rogó que ojalá Narciso, cuando amase, se desesperara como ella; el ruego fue escuchado por la diosa de la venganza y la justicia, Némesis. Un día que Narciso estaba bebiendo agua en una fuente, fue sorprendido por Cupido, le lanzó una flecha y quedó prendado de su propia imagen. Ahí comienza toda su desgracia, pues no puede abrazar el objeto de su pasión, una imagen ilusoria, sólo un reflejo. Al final, Narciso se transforma en escasos minutos en una rosa hermosísima que, al borde de las aguas, seguía contemplándose en el espejo.

El mito de Narciso describe una tragedia; por una parte, la exaltación de un ideal, él mismo, y por otro lado, su posterior muerte al intentar poseer el objeto de su pasión.

En función de estos hechos que se desarrollan en el mito, hemos querido mostrar algunos acercamientos al mismo desde puntos de vista diferentes, no sin antes resituar el término en un contexto moderno, pues para los griegos el mito de Narciso conformaba una alegoría del amor a sí mismo no revestía como para nosotros, ahora, el carácter de una escisión consigo mismo y con el mundo; la pérdida de la realidad y el sentimiento de soledad y desolación. La vivencia del aislamiento respecto a los demás y de la retracción a sí mismo, se conoce en sentido moderno desde la época del manierismo.<sup>29</sup>

Desde algunos enfoques psicológicos se observa el narcisismo en su sentido enfermizo; es el caso que más desarrolló Freud, que después ha sido tomado por una vertiente marxista

como las de Hauser, Igor A. Caruso... o algunos críticos de arte como J. Maderuelo. Después hay otra vertiente que de alguna forma ha hecho más hincapié en la parte positiva de este narcisismo, por lo que, dentro de la discusión abierta sobre las políticas de sexo, se ve esta contradicción entre los que consideran el narcisismo como un paso esencial en la desalienación del sujeto mujer y los que lo entienden como enajenación; posiblemente se esté aludiendo a estadios diferentes del narcisismo.

Desde el psicoanálisis, se aborda el narcisismo en sus aspectos patológicos. Freud habla del origen clínico del término y plantea a qué patología en concreto se la describe de esta forma:

*procede de la descripción clínica, y fue elegido en 1899 por Paul Näcke para designar aquellos casos en los que el individuo toma como objeto sexual su propio cuerpo y lo contempla con agrado, lo acaricia y lo besa, hasta llegar a una completa satisfacción. Llevado a este punto el narcisismo constituye una perversión que ha acaparado toda la vida sexual del sujeto, cumpliéndose en ella todas las condiciones que nos ha revelado el estudio general de las perversiones.*<sup>30</sup>

Dentro del psicoanálisis se pueden entender algunas actitudes narcisistas como actos defensivos,

*(...) En este sentido, el narcisismo no sería una perversión, sino el complemento libidinoso del egoísmo del instinto de conservación; egoísmo que atribuimos justificadamente, en cierta medida a todo ser vivo.*<sup>31</sup>

Desde un punto de vista más metafísico y positivo está el acercamiento minucioso que hace Lou Andreas-Salomé, sosteniendo que desde el psicoanálisis no se le ha dado demasiada importancia a la doble dirección del narcisismo,

*Por este motivo, considero peligroso no subrayar la bilateralidad del narcisismo como su componente fundamental, (...), confundiendo el sentido de la palabra con la mera autofilia. Por consiguiente, desearía recalcar en algunos puntos ese otro aspecto, relegado a un segundo plano para la conciencia del yo: el aspecto de la firme identificación sentimental con todo, de la nueva fusión con todo como el fin elemental, positivo, de la libido.*<sup>32</sup>

Ella da importancia, dentro de la multitud de sensaciones que genera el narcisismo, a las sensaciones que identifican el Yo con el Todo:

*El suceso hacía referencia a una impresión frente a la propia imagen especular: como una percepción repentina, nueva, de esta imagen que implicaba una exclusión de todo lo demás; no fue por algo determinado en el aspecto (...), sino por el hecho mismo de ser algo destacado y limitado, que se apoderó de mí como una ausencia de patria, de albergue, como si de ordinario todo y cada cosa me hubiera contenido sin más ni más, ofreciéndome en sí, amistosamente un espacio.*<sup>33</sup>



Desde un punto de vista filosófico, Baudrillard se detiene en el aspecto ilusorio y doloroso del mito de Narciso, "Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión. Es caer en su propia trampa, moverse en un mundo encantado".<sup>34</sup> En estas líneas se expresa ese sentimiento de quedar atrapado en la ilusión. Como en el mito el deseo insatisfecho, unido a la elección de la ilusión en vez de la realidad, produce en el efebo sentimientos de dolor e impotencia.

El sujeto actual se mueve entre el narcisismo y la esquizofrenia, produciéndose como apariencia o simulacro e inserto en todo un sistema comunicativo.

*Algo ha cambiado, y el período de producción y consumo fáustico, prometeico (quizás edípico) cede el paso a la era «proteínica» de las redes, a la era narcisista y proteica de las conexiones, (...) Esto es sólo un ejemplo, pero un conjunto significa la entrada en órbita, como modelo orbital y ambiental, de nuestra misma esfera privada. Ya no es una escena en la que se representa la interioridad dramática del sujeto, engranada tanto con sus objetos como con su imagen. Aquí estamos ante los mandos de un microsátélite, en órbita, y ya no vivimos como actores o dramaturgos, sino como una terminal de múltiples redes. La televisión es aún la prefiguración más directa de esto. Pero hoy el mismo espacio de habitación es el que se concibe a la vez como receptor y distribuidor, como el espacio de recepción y operaciones, la pantalla de control y la terminal que como tales pueden estar dotadas de poder telemático, es decir, la capacidad de regularlo todo desde lejos, incluyendo el trabajo en casa y, desde luego, el consumo, el juego, las relaciones sociales y el ocio. Resultan concebibles los simuladores de ocio o vacaciones en el hogar, como los simuladores de vuelo para los pilotos aéreos.*<sup>35</sup>

También, Luce Irigaray hace una valoración de diferencias entre hombres y mujeres en cuanto a la utilización del sentido de la vista, entendiendo el cuerpo como algo inmaterial:

*La mirada no se privilegia tanto en las mujeres como en los hombres. Más que los otros sentidos, el ojo objetiva y domina. Coloca las cosas a cierta distancia y las mantiene distanciadas. En nuestra cultura, el predominio de la vista sobre el olfato, el gusto, el tacto y el oído ha producido un empobrecimiento de las relaciones corporales... Cuando la mirada domina, el cuerpo pierde su materialidad». Es decir, se transforma en una imagen.*<sup>36</sup>

Otra reflexión, a raíz de esta dicotomía entre ilusión/realidad y engaño/verdad, nos la da Sabine Melchor-Bonnet. Ella identifica la actitud narcisista con una actitud antisocial y subversiva:

*Ciertamente, la adulación sólo es una ilusión engañosa vinculada a la vanidad, pero más vale agradecer que abandonar el teatro social. El auténtico pecado de Narciso proviene de la preferencia que otorga a su singularidad. Al rechazar el mimetismo social, Narciso perturba la fiesta y es más subversivo que los aduladores, pues es más peligroso adularse a uno mismo que adular a los demás.*<sup>37</sup>

Desde un punto de vista sociológico se ha tendido a considerar los rasgos narcisistas como



uno de los síntomas importantes de la personalidad del hombre contemporáneo. En este sentido se expresa el psicoanalista marxista Igor A. Caruso,<sup>38</sup> quien ve en el narcisismo un síntoma del individuo en relación con las conductas que propone la sociedad capitalista en el trabajo, produciéndose unos procesos psíquicos de tipo autista o esquizofrénico en el sujeto, que quedaría atrapado en uno u otro síntoma, desplazándose de la idea de un sujeto más dialéctico y comunicacional:

*(...)¿En qué sociedad será socializado el recién nacido? En todo caso en una más bien hostil a los niños.(...) A parte de esto, (...) no sólo el niño narcisista como tal, sino también el embarazo hasta el alumbramiento y el traer el niño al mundo movilizan fuertes elementos narcisistas y pulsiones en la madre y el entorno del niño. Pero el narcisismo sucumbe a la represión por ser contrario a los fines de la sociedad de rendimiento, donde todo se mide por la utilidad y la posibilidad de consumo. Hemos visto notables propiedades en la psicosis autística: el mundo autístico es mecanizado, automatizado e inanimado. Parece una caricatura siniestra de nuestro mundo, donde queda poco lugar para la originalidad creadora y para la vida afectiva. La creatividad y los sentimientos se los apropia la sociedad y forman aquella parte de la fuerza de trabajo de las personas que les es enajenada.(...) Además aumenta el número de perturbaciones, que sólo tienen una relación indirecta con el autismo, pero siempre remiten a la pérdida temprana y no psíquicamente elaborada del objeto de amor primario, como las depresiones y su forma aguda, la melancolía. No sólo se abandona al niño, o por el contrario se le cohibe en su desarrollo mediante exigencias demasiado severas y anticuadas, sino que incluso en nuestra civilización, y en forma espantosamente excesiva, se ejerce una violencia declarada contra los niños.*<sup>39</sup>

Éste es consciente dentro de la tradición psicoanalítica de la importancia que puede tener cierto grado de narcisismo en las relaciones sociales, así como los modos autistas y esquizoides en los que se muestra cuando ya alcanza un grado patológico en el que el individuo se aísla. Él explica el narcisismo patológico como una cosificación del Yo. No lo ve sólo como un proceso interno del propio individuo, sino por una serie de circunstancias sociales. Las relaciones despersonalizadas que propone la sociedad capitalista convierten al trabajador en un objeto productor. Y no sólo contempla este síntoma en las relaciones de trabajo, sino también en las relaciones con los amigos, la familia, etc. Esta especie de cosificación del yo, uno de los grados del narcisismo, la alienación de los hombres y las mujeres con respecto a los roles establecidos bajo unas normas sociales, son aspectos que nos convierten en objetos, por tanto también sería un tipo de alienación:

*La «neurosis narcisista» en sentido antiguo corresponde al conjunto de las llamadas psicosis endógenas, o sea aquellas «enfermedades mentales» (la palabra enfermedades parece aquí mal empleada) que nacen de los más tempranos factores de perturbación y que significan las más graves perturbaciones de la comunicación con el mundo exterior y consigo mismo. Estas «enfermedades mentales» forman el variado grupo de las llamadas esquizofrenias y la melancolía con su contraparte la manía.*<sup>40</sup>

Sin embargo I. A. Caruso, barajando las posibilidades del narcisismo en el desarrollo de la personalidad, distingue varios tipos de narcisismos:

*El primero sería el tipo de narcisismo normalmente sano de la primera infancia; el segundo, el del «narcisismo reactivo»: debido a las decepciones se retiran las aspiraciones emocionales del objeto y se retraen al yo. El tercer tipo o «narcisismo terciario», llamado también narcisismo por defecto, se forma a partir de un narcisismo primario, fallido en una estructura de yo gravemente alterada. El cuarto tipo, o «narcisismo cuaternario» sería en cambio el narcisismo perfectamente normal de niños y adultos sanos: tanto el yo como las relaciones con los objetos sanos y aptos para la catexis mutua y la comunicación; ésta sería la premisa de la experiencia viva y la creatividad.<sup>41</sup>*

En relación con las conductas sociales o las autorrepresentaciones femeninas, se han desarrollado actitudes contrapuestas; algunos incitan a la mujer a tomar posturas narcisistas, mientras que otros utilizan este término para descalificar algunas autorrepresentaciones. En estos debates se obvian los diferentes estadios del narcisismo, de los cuales, como hemos señalado, algunos son saludables y otros patológicos. En las autorrepresentaciones estas formas pueden surgir como vías de escape, por lo que tratarlas como si fueran correctas o incorrectas queda fuera de lugar.

Hauser resituía el término narcisismo en el contexto sociológico de la crisis del Renacimiento, el Manierismo, y ligado al término alienación procedente de la sociología. La alienación no es sólo un síntoma de malestar y de intranquilidad interior sino un padecimiento del cuerpo social y del individuo como un ser socializado. Lo que responde psicológicamente de manera legítima a la alienación es un fenómeno al que Freud designa con el término de narcisismo. No es totalmente idéntico, pero guarda relación en cuanto al individuo y su asociabilidad:

*Dondequiera que se mire, el espectáculo es el mismo: el hombre se siente repentinamente separado y alejado de todo aquello con lo que estaba familiarizado, amputado de cuanto hasta entonces había prestado sentido y fin a su vida. Antes podía haber estado dominado también por poderes rígidos, ahora se enfrenta repentinamente con potencias extrañas. Se le ha hecho extraño al trabajo, que lleva a cabo según métodos cada vez más mecanizados; en lugar de las relaciones de dominación patriarcales, aún cuando éstas no fueran siempre idílicas, aparecen ahora el mercado impersonal y la coyuntura inextricable; el Estado y la Administración, la economía y la sociedad, la administración de justicia y el ejército se han convertido en autómatas implacables que funcionan con objetividad inhumana. La objetivación de las formas vitales han alcanzado un grado en el que se advierte ya claramente la «tragedia de la cultura» de que hablaba George Simmel. El hombre crea objetos, formas, valores, de los que está dispuesto a ser siervo y esclavo, en lugar de señor.<sup>42</sup>*

La alienación es expresada en la literatura a través de la idea del *disfraz*; Shakespeare, Cervantes, Calderón y la mayoría de los escritores de la época ahondan en el individuo como



un ser que se esconde tras una apariencia, que vive bajo una ilusión.<sup>43</sup> Es, en este sentido, una crisis de las relaciones humanas y de la pérdida de arraigo en el suelo social. Si el narcisismo es una enfermedad en la psique individual, la alienación es un padecimiento del cuerpo social.

*Alienación significa en el sentido clásico de la palabra, del que parten tanto Hegel y Marx como Kierkegaard y los nuevos filósofos existencialistas, enajenación, extrañamiento, pérdida de la subjetividad; (...)*<sup>44</sup>

Un narcisista sería aquel cuya libido se retrae del mundo exterior o mundo de los objetos, de las personas y cosas y se concentra en sí mismo; el narcisista sustituye la realidad por una ficción en cuyo centro está el mismo y se mueve en este mundo ficticio sin preocuparse por la verdad ni verse asaltado por dudas, porque ni quiere ni puede examinar la certidumbre de los caminos que recorre.<sup>45</sup>

Como él dice, desde un punto de vista histórico, el narcisismo es expresión de una crisis espiritual, de un volverse el hombre sobre sí mismo:

*El carácter narcisista es un individuo con tendencias asociales. Al concentrar sus inclinaciones en sí mismo pierde todo interés por los demás, se retrae cada vez más de ellos y, finalmente, se enfrenta con ellos no sólo como un ser extraño, sino como un ser hostil. (...) Ahora bien, no sólo las circunstancias exteriores que desde un principio frustran la satisfacción de deseos libidinosos o análogos tienen causas histórico-sociales, sino que también los motivos internos que conducen al individuo a renunciar patológica y consecuentemente a la satisfacción de estos deseos pueden obedecer a condiciones históricas y sociales muy precisas, tales como las que nos salen al paso en la época del manierismo y tales como las que se dan en nuestros días, que son en cierto sentido la repetición de aquéllas.*<sup>46</sup>

Algunos críticos de arte contemporáneo, como Javier Maderuelo en nuestro país, señala lo egocéntrico de las propuestas artísticas actuales, en concreto en la feria española de arte moderno ARCO 2001. Las impresiones que describe sobre la muestra hacen alusión al regodeo que cada artista demuestra en la contemplación de su propio cuerpo, en los problemas personales de su identidad individual, en la extrañeza del mundo cotidiano y en los temores y desdichas domésticos.<sup>47</sup>

Maderuelo también hace una referencia formal a cómo son presentadas las creaciones, la mayor parte de las instalaciones son en formato de vídeo y se presentan normalmente en una habitación oscura, resaltando la posición virtual en que queda automáticamente colocado el espectador:

*El hecho de que muchas de estas instalaciones, como ha sucedido ya en anteriores ediciones, sean proyecciones de vídeo, para las que el espectador debe penetrar en un no-lugar, en el que permanece aislado mientras contempla la obra, envuelto en el anonimato que proporciona la oscuridad, es un reflejo más de la exis-*



*tencia de un arte del aislamiento cuyo destinatario es un público que, además de contemplar las imágenes como virtualidad intangible y distante, debe ser anónimo y oculto receptor que contempla sin posibilidad de responder.*<sup>48</sup>

Jean Lauxerois, quien también ha investigado recientemente el tema del narcisismo en el arte actual contemporáneo, hace notar, refiriéndose a lo dicho por Baudelaire sobre la aparición de la fotografía, que puede hacerse del narcisismo uno de los grandes y peligrosos temas de la modernidad; la subjetividad moderna está secretamente ejercitada hacia la cuestión de la identificación.<sup>49</sup> Esta identificación, sigue explicando, ha estado mucho más acusada en nuestros días por el poder de los mass-media y la universalización del espectáculo, desde el cual la mirada es elevada a la posición de único árbitro del «principio de placer» y en el cual el hedonismo contemporáneo obra de acuerdo con la rentabilidad en la gestión de las imágenes al servicio de esos poderes tan benévolos.<sup>50</sup>

Aunque hemos desarrollado bastante la idea enajenada o patológica del narcisismo en las representaciones, el aspecto que destacamos es esa tendencia a mitificar la propia imagen convirtiéndola en un convencimiento de sí mismo. Al trasladar estos conceptos de la sociología y el psicoanálisis al autorretrato femenino, es decir a las imágenes y cómo las percibimos, nos atenemos a la idea un poco reduccionista del autoconvencimiento, y consideramos una iconografía característica en las autorrepresentaciones del arte feminista actual el presentar a la mujer convencida ante la imagen íntegra de sí misma. La utilización que se hace de la iconografía narcisista se manifiesta en caminos diversos: las mujeres artistas pueden asumir de manera convencida tanto los símbolos tradicionales masculinos como los femeninos, en ocasiones produciendo una combinación bastante ambigua. Esta iconografía no se plasma sólo en las autorrepresentaciones de mujeres artistas sino que forma ya parte de la iconografía televisada en spots publicitarios, en películas de cine, etc.

Desde el punto de vista de la psicología de la percepción lo que se representa es siempre figurado, es una ilusión, sólo es la forma en la que percibe la realidad un sujeto; en este sentido puede hablarse de que toda acción artística conlleva cierto narcisismo.

*Parte II. Autorretrato e identidad espiritual*

## CAPÍTULO IX

### **Autorretrato y espiritualidad**

La manera de entender el autorretrato a partir de la Ilustración ha experimentado un cambio abismal. Ya sólo si nos fijamos en la misma representación formal, se advierten peculiaridades propias de cada momento. Ahora un autorretrato no sólo atañe al ámbito de la representación del cuerpo humano; hoy un autorretrato puede ser la representación de un objeto, un cúmulo de huellas, una sombra, un hombre visto desde diversas perspectivas.

Al estudiar este tema, en varias ocasiones nos hemos encontrado con la idea de que en la modernidad el retrato como género se eclipsa, entre otras causas por la aparición de la fotografía. Schneider, con su punto de vista tradicional sobre el retrato, advierte que a finales del s XIX las corrientes artísticas consiguen innovaciones que rompen con la tradicional puesta en escena de la personalidad, (realismo, impresionismo y naturalismo). En cuanto a las vanguardias no figurativas apunta que rechazaron radicalmente este género, citando una frase de Donald Judd, “El arte se convierte, desgraciadamente, en retrato, pero en realidad no lo es”.<sup>51</sup> Francastel, que también hace un estudio sobre el retrato desde un punto de vista clásico, opina sobre la época actual que es iconoclasta por vocación, sin embargo, advierte una paradoja en el culto a la imagen por medio de la cinematografía. Francastel ya apunta, entre otras causas de este abandono del género, esa importancia que da el artista moderno a la expresión de su espíritu, “(...) a partir de ahora la organización del objeto pictórico, del cuadro, no tiene otro punto de referencia que aquel que se encuentra en la propia conciencia del artista”,<sup>52</sup> Francastel termina con un tono bastante nostálgico, diciendo que el artista actual ya no se interesa más que en el desarrollo de su espíritu y la misma noción de retrato ya no implica una toma de conciencia del otro.

Quizás esta visión un tanto catastrofista de la época actual es lo que más puede chocar al leer este libro, por lo que uno de nuestros objetivos es intentar comprender el panorama actual del arte; cómo, precisamente, es la derivación en procesos más espirituales y subjetivos lo que ha hecho que la representación de la propia identidad haya cambiado considerablemente, que una representación totalmente subjetiva de la persona se pueda llamar autorretrato, como en el ejemplo de Claudio Parmiggiani, en donde sólo se ve una sombra (Claudio Parmiggiani, *autorretrato*, 1979). Evidentemente este no es un autorretrato convencional y en realidad sólo lo asimilamos y podemos inundarnos de toda su riqueza expresiva, si aceptamos nuestro cambio en la manera de entender la identidad.

Ahora, una pintura abstracta, por ejemplo de W. Kandinsky, *Pequeñas alegrías*, de 1913, puede verse como un autorretrato o una autorrepresentación, porque refleja mejor que muchas pinturas realistas la emoción del propio artista, su estado de ánimo.





Ilustración 54. Käthe Kollwitz muestra una mujer pensando. 1920.

Wilhelm Worringer expone la problemática general del arte contemporáneo aludiendo a la distinción de un arte moderno centrado en lo espiritual, y un «arte para el pueblo», como el del Renacimiento, que se hace imitando la naturaleza. Desde el punto de vista de la semántica del arte, la palabra espiritualidad es crucial:

*Vacilo en poner sobre el papel la enfática palabra que, en última instancia, se halla en la raíz de este cambio que marca una época lingüística artística. Es la palabra espiritualidad. Ella significa aquí que los procesos espirituales de captación del mundo erigen la pretensión de plantear sus propias*

*necesidades expresivas, su propia legalidad expresiva, como instancia supraordinaria sobre la legalidad de la naturaleza, única a la que hasta ahora se había concedido vigencia plástica.*<sup>53</sup>

¿Hasta qué punto esta importancia de lo espiritual nos remite a la propia persona y nuestra intimidad?

Esta espiritualidad por un lado supone un subjetivismo y un egocentrismo más patente de alguna manera en el arte moderno, que en el arte que implica una imitación de la naturaleza. Egocentrismo que también está implícito como rasgo psicológico en la forma en que los artistas modernos empiezan a utilizar el arte, no para comunicar algo al pueblo, sino para la propia satisfacción del artista (el arte por el arte).

Ilustración 55. *Pequeñas alegrías*. 1913. Pintura de W. Kandinsky donde muestra sus emociones.



## CAPÍTULO X

### **Romanticismo e identidad**

Los esquemas románticos de pensamiento, que influyen en la personalidad del artista y en su práctica, se observan a lo largo del arte en los siglos sucesivos y en el individuo de hoy en día.

Siempre se ha querido ver el Romanticismo como un movimiento contrapuesto al Neoclasicismo y sin embargo Hauser mismo apunta que el Neoclasicismo funcionó también como un movimiento que le preparó el camino. Además, al ser dos corrientes que comparten un mismo período, y al caracterizarse el Romanticismo no sólo por unos rasgos formales sino por unos sentimientos, como en la rememoración de tiempos pasados, o el gusto por lugares lejanos y exóticos, ambos movimientos se impregnan de ellos. Por otra parte, como dice Hauser, en este período posrevolucionario, se descubren los rasgos comunes románticos de todas las culturas problemáticas y reflexivas derivadas del Cristianismo.<sup>54</sup> Por lo tanto, en las pinturas neoclásicas, aunque su mirada hacia el pasado quiere exaltar unos ideales clásicos y republicanos romanos, como en *El Juramento de los Horacios*, esa vuelta melancólica hacia el pasado es un sentimiento más romántico que clásico y racionalista.

El Neoclasicismo era un arte al servicio de las aspiraciones revolucionarias y con unos designios formales y políticos muy concretos. El arte para el neoclásico debía instruir y perfeccionar, espolear a la acción y dar ejemplo. Debía ser puro, verdadero, inspirado e inspirador, contribuir a la felicidad, convertirse en posesión de toda la nación.<sup>55</sup> El Romanticismo no tiene nada que ver con estos supuestos, pero son el espíritu político y las nuevas instituciones sociales, las nuevas formas jurídicas, las que permiten que aparezca el movimiento romántico, menos anclado en unas formas anticuadas del arte, como en parte le ocurrió al Neoclasicismo.

Muchas de las ideas que hoy tenemos sobre la identidad derivan del Romanticismo e influyen en el arte moderno en general y en la forma en que se considera hoy el autorretrato o la autorrepresentación.

Hemos podido identificar tres rasgos psicológicos, que a nuestro modo de ver reflejan el espíritu moderno: el subjetivismo, el egocentrismo y el ilusionismo. Estos tres presupuestos son estados emocionales del artista. Los tres rasgos románticos están presentes en las posiciones del sujeto respecto a la representación de su identidad.

El ilusionismo merece una mención especial, pues no nos referimos al ilusionismo pictórico entendido como el cuadro ventana, en el que se intentaba imitar la realidad externa y producir una confusión. Nos referimos al estado emocional del artista, que proyecta en las representaciones de sí mismo lo que desearía ser, se ve tamizado por la ilusión de sus deseos,



## Parte II. Autorretrato e identidad espiritual

por la idea. El proceso por el cual el artista decide o no utilizar un estilo más o menos realista para representarse a sí mismo de manera idealizada es otra cuestión. En este sentido, utiliza Hauser el término en el Romanticismo, cuando habla del tipo de individuo ilusionado o el artista ilusionado. Al hablar de ilusionismo estamos hablando de idealismo; por ejemplo, cuando se habla de arte puro, de lo femenino verdadero, de la esencia de las cosas, estamos hablando de especulaciones intangibles que después se intentan materializar.

### *Subjetivismo*

El subjetivismo, según el Diccionario filosófico de Ferrater Mora, es la acción y el efecto de tomar el punto de vista del sujeto.<sup>56</sup> El sujeto puede entenderse como sujeto individual, como sujeto humano en general o como sujeto trascendental en el sentido kantiano.

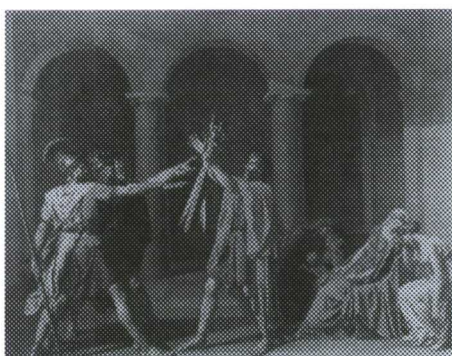
El subjetivismo hace que todo se vea bajo una perspectiva relativa en esencia; los valores estéticos y los valores culturales en general ya no son una verdad absoluta. La lucha que se lleva en el arte moderno por la libertad, fuera de cualquier atadura académica, es una de sus constantes.

Para Hegel, el espíritu subjetivo es el espíritu individual, afincado en la naturaleza humana y en marcha continua hacia la conciencia de su independencia y libertad. A través de los grados de la sensación y del sentimiento, fases corporales que facilitan el acceso a sí mismo, el espíritu subjetivo llega a su conciencia, al entendimiento y finalmente a la razón.<sup>57</sup>

El Romanticismo posrevolucionario refleja un sentido nuevo del mundo y de la vida y hace madurar sobre todo una nueva interpretación de la idea de libertad artística. Esta libertad no es ya un privilegio del genio, sino el derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. El Prerromanticismo autorizaba sólo al genio a apartarse de las reglas; el Romanticismo niega el valor de toda regla artística objetiva. Toda expresión individual es única, insustituible, y tiene sus propias leyes y su propia tabla de valores en sí; esta visión es la gran conquista de la Revolución para el arte.<sup>58</sup> Hauser dice que todo el arte moderno es

hasta cierto punto el resultado de esta romántica lucha por la libertad. Aunque se hable de normas estéticas supratemporales, de la necesidad de cánones objetivos, etc., la emancipación del individuo y la falta de consideración para toda barrera y prohibición son y siguen siendo el principio vital del arte moderno: "El arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo, del individuo que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente, de sus compañeros".<sup>59</sup> Una persona que vea el autorretrato de Parmiggiani acepta y entiende esta extraña forma de considerar que

Ilustración 56. *El Juramento de los Horacios*. J.L. David. 1784.





una sombra soy yo, bajo la perspectiva de ese mismo subjetivismo, de la verdad relativa de cada persona. Y es a partir de ese relativismo cómo observando una performance de Eleanor Antin, *The King of Solana Beach with Surfers*, de 1979, podemos considerarla un autorretrato, o las obras de Cindy Sherman, o las de Gilbert & George o Yasumasa Morimura. Dicho relativismo queda patente en otros autorretratos contemporáneos, en otras tantas extrañas identificaciones del individuo, en el arte moderno.

La importancia que adquiere el subjetivismo para la Modernidad se observa también en



Ilustración 57. En sus performances, Eleanor Antin, (*El Rey de la Playa Solana*, 1979) muestra una identidad formada por tres personajes: una bailarina, una enfermera, y un rey. En esta imagen encarna al rey. Este personaje puede ser interpretado durante varios días, uniendo arte, vida y esquizofrenia. Su obra es la adopción de unos personajes (máscaras idealizadas) totalmente contrapuestos.

los manifiestos de algunas de las vanguardias artísticas. En el manifiesto Dada de 1918, se dice:

*Si yo grito:*

*IDEAL, IDEAL, IDEAL,*

*conocimiento, conocimiento, conocimiento*

*bumbúm, bumbúm, bumbúm,*

*registro con suficiente exactitud el progreso, la ley, la moral y todas las demás bellas cualidades de que tantas personas inteligentes han discutido en tantos libros para llegar, al fin, a confesar que cada uno, del mismo modo, no ha hecho más que bailar al compás de su propio y personal bumbúm y que, desde el punto de vista de tal bumbúm, tiene toda la razón: (...). Si todos tienen razón, y si todas las píldoras son píldoras Pink, tratemos de no tener razón. En general, se cree poder explicar con el pensamiento lo que se escribe. Todo esto es relativo.*<sup>60</sup>

El individuo, a través de esa subjetividad, toma conciencia de su propia diferencia con los demás y de que no hay verdades absolutas. Hauser dice además que sólo a partir de la revolución y el Romanticismo comenzó la naturaleza del hombre y de la sociedad a ser sentida

como esencialmente evolucionista y dinámica. La idea de que nosotros y nuestra cultura estamos en un eterno fluir y en una lucha interminable, la idea de que nuestra vida espiritual es un proceso y tiene un carácter vital transitorio, es un descubrimiento del Romanticismo y representa su contribución más importante a la filosofía del presente.<sup>61</sup>

El arte del. XX está lleno de representaciones que reflejan esta identidad en perpetuo flujo (Giuseppe Penone, *La mia altezza, la lunghezza delle mie braccia, il mio spessore in un ruscello*, 1968). Esta obra es una autorrepresentación relacionada con la idea de identidad en perpetuo cambio; tomando sólo las medidas generales de su cuerpo, su persona queda representada a través de una caja incrustada en el río y el agua que la cubre está en continuo movimiento. No es una representación tradicional de autorretrato, ni nos atrevemos a llamarla autorretrato, sino más bien autorrepresentación y sin embargo está mucho más en consonancia con la idea de identidad que tenemos hoy en día que un autorretrato convencional, que simplemente intente captar la semejanza externa. La representación de Penone es un estar consciente de la fluidez de la personalidad.

La noción de una identidad en perpetuo cambio no es lo mismo que la de un *Yo múltiple* al que se alude tan constantemente en las teorías posmodernas y en el arte contemporáneo, aunque provenga de las mismas fuentes de la identidad romántica. La idea de un *Yo múltiple* tiene que ver con el concepto psicoanalítico de un alma escindida o esquizofrénica (Eleanor Antin, *El rey de la Playa Solana*, 1979) o con la noción de identidad como una adopción de papeles o disfraces falsos, más en consonancia con la mascarada, tan en boga en los autorretratos de muchos artistas contemporáneos, como Cindy Sherman ó Yashumasa Morimura. En este sentido el individuo no se ve con una identidad que fluye, sino atrapada dentro de unos roles o máscaras que lo ocultan.

Hay autorretratos vanguardistas como el de Marcel Duchamp, (*Marcel Duchamp autour d'une table*, 1917) ó el de Boccioni, (*Io - Noi - Boccioni*, 1907-10), que ya muestran la simultaneidad de un Yo multiplicado.

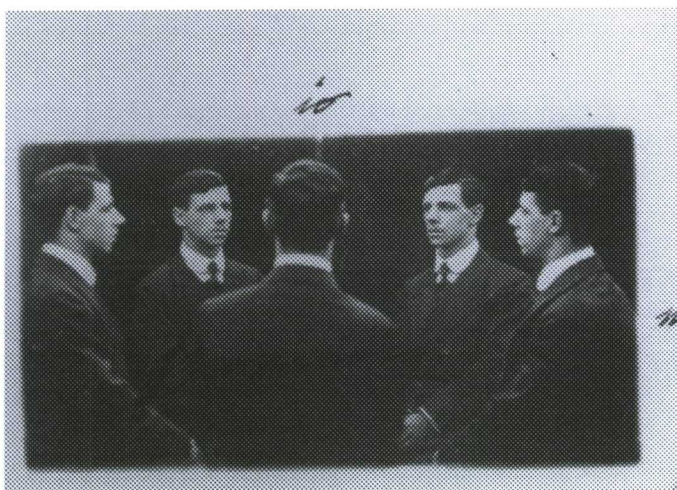


Ilustración 58. Boccioni simultanea su propia imagen representando un sujeto multiplicado; el Yo es un Nosotros al mismo tiempo.



### *Egocentrismo*

El egocentrismo es otro de los rasgos que el arte moderno ha absorbido del Romanticismo y que directa o indirectamente tiene que ver con la autorrepresentación,

*Efectivamente, no hay producto del arte moderno, no hay impulso emocional, no hay impresión o disposición de ánimo del hombre moderno, que no deba su sutileza y su variedad a la sensibilidad nerviosa que tiene su origen en el Romanticismo. Y esta actitud subjetiva y egocéntrica se ha vuelto para nosotros tan obvia, tan indispensable,<sup>62</sup> que no podemos ni siquiera reproducir una asociación abstracta de ideas sin hablar de nuestros sentimientos.*

El artista romántico egocéntrico y desilusionado se repliega en su interior. Desde la Revolución burguesa el artista había perdido apoyos externos; dependía de sí mismo, tenía que buscar puntos de apoyo dentro de sí y se convirtió en un objeto infinitamente interesante para sí mismo. Sustituyó la experiencia del mundo por la autoexperiencia y finalmente sintió que la actividad espiritual, la corriente de pensamientos y sentimientos y el paso de un estado anímico a otro eran más reales que la realidad exterior. Consideraba el mundo simplemente como materia prima y sustrato de la propia experiencia y lo utilizaba como pretexto para hablar de sí mismo.<sup>63</sup>

Esa importancia de lo espiritual, a lo cual apelaba Hegel en sus opiniones sobre lo que se debe representar en un retrato, hace que en el artista adquiriera más importancia el aspecto interior; todo se conoce a partir de nuestro propio proceso dialéctico interno, y es lo que hace que el artista adopte esa actitud egocéntrica en el arte. Hauser también habla de este subjetivismo ostentoso como una actitud que está íntimamente relacionada con el sentimiento escindido del yo. Con la circunstancia de que surge esta ampliación de lo espiritual, cuando el individuo es libre en cuanto a su situación histórica y depende sólo de sí mismo, pero al mismo tiempo se siente solo y amenazado.

En parte, este rasgo egocéntrico, eso de que mi obra parte de mí mismo y es la expresión de mis sentimientos y de mi forma de ver el mundo, hace otra vez que nos planteemos si no es entonces todo el arte moderno una especie de autorretrato generalizado; es esa disposición a la autorreferencia en el arte moderno, incluso en las vanguardias; esos cuadros abstractos que hablan de las sensaciones y sentimientos que produce un color, una textura.

Hay una doble autorreferencia en el arte moderno. Al centrar la atención en la espiritualidad antes que en una imitación de la naturaleza, el artista se vuelve hacia su propio interior, expresa con los códigos de la pintura, en cada gesto, su propio ser. La otra autorreferencia es la interiorización de la idea del arte por el arte, que comienza después de la Revolución. El artista se vuelve hacia sí mismo, ya no intenta adoctrinar a nadie, ni moralizar; pinta para complacerse a sí mismo, asumiendo incluso la falta de comprensión por parte del público. De hecho, en muchas representaciones contemporáneas, la primera reacción del espectador, es preguntarse si aquello es arte (*El gran vidrio*, de Marcel Duchamp, 1915-23) o si esto será



un autorretrato, como los que muestran sólo un objeto con el que se identifica el artista.

Las obras autobiográficas y las performances, en cuanto a que la acción del artista es el objeto artístico, derivan en alguna medida de esa actitud egocéntrica que comparten los autorretratos que toman del narcisismo el aspecto «convencido» de sí mismo.

También en esa dinámica de confesión, los héroes de Byron son personajes exhibicionistas que muestran públicamente sus heridas, masoquistas que se cargan de culpa y de vergüenza, flagelantes que se atormentan con autoacusaciones y angustias de conciencia y reconocen sus acciones buenas y malas con el mismo orgullo intelectual.<sup>64</sup>

El héroe de Byron es un sucesor tardío del caballero andante, dominando toda la literatura del siglo XIX y encuentra su degeneración todavía en las películas de criminales y pistoleros de nuestros días. Lo novedoso de los rasgos del héroe de Byron es lo narcisista y lo demoníaco.<sup>65</sup>

*El héroe romántico que Byron introduce en la literatura es un hombre misterioso; en su pasado hay un secreto, un terrible pecado (...). Camina por el secreto de su pasado como vestido de ropas regias: solitario, silencioso e inaccesible. De él brotan perdición y destrucción. Es desconsiderado consigo mismo y despiadado con los demás. No conoce perdón y no pide gracia ni a Dios ni a los hombres.*<sup>66</sup>

En películas norteamericanas de los últimos años se sigue viendo a este héroe, encarnado en actores como Clint Eastwood en *Sin perdón*. En las autorrepresentaciones podría aludirse a Otto Dix, en *Autorretrato con modelo desnuda*, jugando con esa imagen narcisista e impertérrita y lo demoníaco que transmite al mismo tiempo.

### *Ilusionismo*

Hauser también alude constantemente a la falta de realidad en el espíritu del hombre moderno; más concretamente hacia principios del s. XIX, el irrealismo del Romanticismo representaba un problema general de la época y todos los pensadores importantes del siglo reconocían en la falta de sentido para la realidad el azote de la cultura moderna.<sup>67</sup> Esta visión ilusionada de la realidad hace que el artista moderno y también muchas artistas contemporáneas representen la identidad como lo que les gustaría ser, en vez de lo que en realidad son.

La visión ilusionada de la realidad no es sólo una característica exclusivamente moderna, ya que se ha dado sobre todo en los momentos en que una cultura se siente amenazada. Esa ilusión es la fuga de una realidad hostil, igual que, en la vida de una persona, se pasan etapas en las que el sujeto se abandona a ensoñaciones y suele coincidir con realidades amenazadoras. El Romanticismo tiene sus raíces en el tormento del mundo y así se encontrará un pueblo tanto más romántico y elegíaco cuanto más aciagas sean sus condiciones.<sup>68</sup>

Inmediatamente después de la Revolución, el individuo o por lo menos los intelectuales,

se sienten desilusionados políticamente; son conscientes de que la implantación de la Restauración (1815) supone el fin de los ideales ilustrados de libertad e igualdad. La Revolución fue prioritaria para los burgueses, que una vez obtuvieron sus reformas, que favorecían su poder social y económico, se olvidaron de una verdadera igualdad social entre todas las clases. Por lo tanto el individuo no alcanzó una plena libertad. El burgués empieza a ser visto como un avaricioso, un mezquino y un hipócrita; y el artista, como pobre, honrado y sincero.<sup>69</sup>

El liberalismo económico es algo que influye en la manera en la que el individuo va a sentir su propia identidad.

*Hegel adopta parcialmente lo esencial del credo liberal. Sin embargo, no se detiene ahí. Mediante el trabajo, el hombre escapa a la naturaleza, ya que actúa sobre ella. Pero Hegel observa cómo la división del trabajo produce un trabajo parcelario y mecanizado: el trabajo del hombre se hace abstracto, las operaciones se hacen formales, y el hombre sufre así la esclavitud de un trabajo que lo des-espiritualiza.*<sup>70</sup>

Este individuo pesimista está en conflicto entre lo estático y lo dinámico, sin poder tomar una elección, proyectado en el pasado y hacia el futuro. Los choques entre el Yo y el mundo, el instinto y la razón, el pasado y el presente, para el romántico no están contrapuestos dialécticamente, no son alternativas morales que haya que elegir, son posibilidades que se intentan realizar a un mismo tiempo.

Después de la Revolución ningún pueblo de Europa (o al menos la intelectualidad de ningún pueblo) se sintió ya cómodo y seguro en su propio país. El sentimiento de carencia de patria y de soledad se convierte en la experiencia definitiva de la nueva generación y toda su concepción del mundo dependía de ello. Este sentimiento asumió innumerables formas y encontró expresión en una serie de vías de evasión de las que la vuelta al pasado fue sólo la más característica. La fuga a la utopía y los cuentos, a lo inconsciente y a lo fantástico, a lo lúgubre y a lo secreto, a la niñez y a la naturaleza, al sueño y a la locura, eran meras formas encubiertas y más o menos sublimadas del mismo sentimiento, del mismo anhelo de irresponsabilidad e impasibilidad. El artista clásico se sintió señor de la realidad; había consentido ser dominado por otros porque él se dominaba a sí mismo y creía que la vida podía

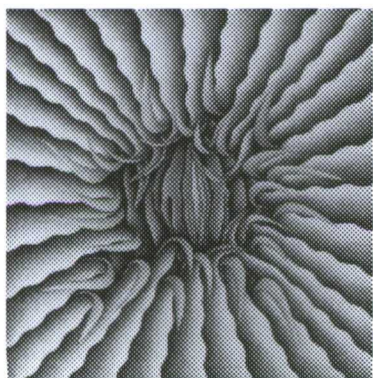


Ilustración 59. Judy Chicago, ensayando formas “positivas” de mostrar el poder femenino.

Presentándolo como algo orgánico, misterioso y agresivo.



ser gobernada. El Romántico no reconocía ningún vínculo externo, era incapaz de obligarse a sí mismo y se sentía expuesto e indefenso ante la prepotente realidad; de aquí su desprecio y su deificación simultáneos hacia ella.<sup>71</sup>

Aunque sobre todo Hauser se está refiriendo aquí a la literatura podemos extrapolarlo al arte en general: él advierte que la nostalgia y el dolor por lo lejano son los sentimientos por los que los románticos son desgarrados en todas direcciones.<sup>72</sup> En las reflexiones de los románticos se habla del caminar sin meta ni fin y de la flor azul que es inaccesible y tiene que seguir siéndolo o de la soledad que se busca y se evita.

Además centra su atención en un aserto de estilo romántico apuntado por Novalis, el mostrarse ajeno de manera atractiva, el arte de alejar un objeto y, sin embargo, hacerlo conocido y atractivo; todo se vuelve romántico en la lejanía, todo puede ser romántico si se capta en lo ordinario un aspecto misterioso. Es lo mismo que se ve en las pinturas negras de Goya, donde los personajes y las facciones están deformados, donde todo aparece bañado de una luz oscura y misteriosa que lo envuelve, que no nos deja observar nada bajo una mirada nítida. Es la misma visión romántica y mágica que expone Judy Chicago, con sus flores metáforas de la vagina, en las que ella advierte en un determinado momento que, en su intento por representar una vagina en sentido positivo, llena de poder, (imágenes a las que se ha aludido con el nombre de *central-core imagery* y que también están presentes en su obra más conocida *The Dinner Party*, 1979), se queda extrañada por las imágenes resultantes, que le producen a la vez cierta sensación de miedo. Presentan una visión misteriosa de la vagina, tratando de mitificar los órganos reproductores de la mujer.<sup>73</sup> No es el mismo recurso formal que utiliza Goya en sus pinturas negras. Aquí la lejanía se consigue aislando el objeto y presentándolo de manera que no se sabe bien lo que es, como una forma esencial tipo minimalista. Otras imágenes en las que se utiliza este recurso formal son las de Friedrich, en *El caminante frente al mar de niebla*, 1818, el paisaje permanece en el abismo, imperceptible, mágico, incomprensible.

Según Hauser, esta romantización significa ante todo simplificar y unificar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que se enfrentan a los sueños ilusos y a las fantasías románticas. Toda obra de arte es una visión ensoñada y una leyenda de la realidad, todo arte coloca una utopía en el lugar de la existencia real, pero en el Romanticismo el carácter utópico del arte se expresa de manera más pura e inquebrantable que en parte alguna.<sup>74</sup>

El concepto de la «ironía romántica» se basa, fundamentalmente, en su idea de que el arte no es otra cosa que autosugestión e ilusión y de que nosotros somos siempre conscientes de lo ficticio de sus representaciones. La definición del arte como «autoengaño consciente», la «conciencia» y el «carácter deliberado» de esta actitud eran ya un rasgo del racionalismo clasicista, que el Romanticismo abandona con el tiempo, sustituyéndolo por la ilusión inconsciente, por la anestesia y la embriaguez de los sentidos, por la renuncia a la crítica y a la ironía.<sup>75</sup> El rasgo anestésico Hauser lo ve también en las gentes que salen del cine o de la



televisión en los tiempos actuales. Sin embargo las representaciones del clasicismo tienen siempre el carácter de un ejemplo instructivo; no se reacciona ante él con lágrimas, éxtasis, anestias ni desmayos, sino con reflexiones, consideraciones y una comprensión más profunda de los hombres y su destino.<sup>76</sup>

El estado angustioso que rodea al individuo moderno, toda esa sensación de vacío y de impotencia con que observa la realidad, lo invade a su vez de un sentimiento dividido, un sujeto quebrantado por dos polos opuestos, pues sus proyectos ilusorios se dirigen hacia el pasado o el futuro, hacia mundos lejanos... El hombre moderno se empeña en estar siempre en el sitio más lejos de donde está. Si las formas de autorrepresentación narcisistas son las representaciones del yo egocéntrico, esas visiones funestas y masoquistas, más acordes con un sujeto disgregado, son la otra cara de la moneda: el ser suicidado y frustrado ante una idealización. La visión distorsionada de la realidad, e incluso enfermiza, síntoma de la sociedad esquizofrénica en la cual vivimos, ha tenido detractores a lo largo de las vanguardias que intentan dar un sentido más realista o más dialéctico del mundo. Para Hauser, un hombre realista es el que sabe cuándo está luchando por sus propios intereses y cuándo está haciendo concesiones a los demás y un hombre dialéctico es el que tiene conciencia de que la situación histórica, en un momento dado, está formada por un complejo de motivos y tareas que son irreducibles. Por el contrario un romántico, al ilusionarse, en cierta manera se está alienando.

Desde el punto de vista de la psicología moderna, Hauser considera el Romanticismo, en esencia, enfermizo,

*Si el Romanticismo, en efecto, ve solamente uno de los lados de una situación compleja de tensiones y conflictos, si tiene en cuenta sólo un factor de la dialéctica histórica y lo hipertrofia a expensas de los otros factores, si, finalmente, semejante unilateralidad, semejante reacción exagerada y supercompensada delata una falta de equilibrio espiritual, el Romanticismo puede ser calificado con razón de «enfermizo». Pues ¿por qué se han de exagerar y deformar las cosas si uno no se siente inquieto y desazonado por ellas? «Las cosas y las acciones son lo que son, y sus consecuencias serán las que tengan que ser; ¿por qué entonces hemos de desear ser engañados?».*<sup>77</sup>

Esos sentimientos se ven en cuadros como el de *La barca de Dante* (E. Delacroix, 1822). El espíritu que se respira en él es de una identidad superviviente o moribunda, más que victoriosa. Ya no se expresan unas convicciones ideológicas, el espacio de la acción cambia por completo, ya no son las estancias finas y relajadas, con sus líneas arquitectónicas clásicas, todo dentro de unas horizontales y verticales estabilizadoras; ahora el fondo en el que se sitúa a los personajes es un paisaje tormentoso, presagiando peligros que se avecinan; los cuerpos se retuercen, se arrugan, luchando por sobrevivir. La imagen de Delacroix es el infierno y, como tal, los seres allí representados son malos e inhumanos, luchan unos con otros por salvar su propia vida. Estos hombres no son dueños de su vida. El destino es el que decide. También se recupera el paisaje como un elemento expresivo del estado de

ánimo. Las arquitecturas clásicas se representan como ruinas. En fin, se resalta la pequeñez del hombre, su vulnerabilidad, como en *El monje frente al mar* o *La balsa de la medusa*.

La melancolía con final suicida, propia de un alma desgarrada, es una de las constantes dentro del espíritu romántico. La existencia se vuelve absurda, se siente un infinito y exaltado deseo de amor, de sociedad, un anhelo eterno de abarcarlo todo y ser abarcado por todo; pero se sabe que este anhelo es irrealizable y que el alma sigue insatisfecha, aunque se pudiesen realizar todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado y todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es el suicidio. Y la separación absoluta del mundo interior y el exterior, de la poesía y de la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropía, la existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo siglo, son ya suicidio. Un cuadro que expresa bien ese espíritu enfermizo del romántico nos lo ofrece un romántico tardío español, Leonardo Alenza, en su *Sátira del suicidio romántico*, de 1837.



Ilustración 60. L. Alenza.  
Sátira del suicidio romántico,  
expresivo ejemplo del enfermizo  
espíritu romántico.

En nada se refleja el desgarramiento del alma romántica tan directa y expresivamente como en la figura de «el otro yo», que está siempre presente. El origen de esta imagen convertida en idea obsesiva es inequívoco: es el impulso irresistible a la introspección, la autoobservación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño, un forastero incómodo.<sup>78</sup>

Estos rasgos también son sentimientos de alienación pues comportan la cosificación de uno mismo.

Hauser interpreta que la idea del «otro yo» es también un intento de fuga y expresa la incapacidad del romanticismo para contentarse con su propia situación histórica y social. El romántico se arroja de cabeza en el autodesdoblamiento como se arroja en todo lo oscuro y ambiguo, en el caos y en el éxtasis, en lo demoníaco y en lo dionisiaco, y busca en ello simplemente un refugio contra la realidad, que es incapaz de dominar por medios racionales. En su fuga de la realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón, la fuente de sus sueños ilusos y de las soluciones irracionales para sus problemas. Descubre que en su pecho habitan dos almas, que lleva consigo su demonio y su juez; en suma, descubre los elementos básicos del psicoanálisis.<sup>79</sup>

También la enfermedad es una fuga del dominio racional de los problemas de la vida y el estar enfermo es también un pretexto para sustraerse a los deberes de la vida diaria. Si se



afirma que los románticos estaban enfermos, no se dice mucho; pero la afirmación de que la filosofía de la enfermedad representó un elemento esencial de su concepción del mundo declara algo más.<sup>80</sup>

El extrañamiento y la contemplación de uno mismo como un extraño, lo otro, el objeto en vez del sujeto, puede llevar a una postura radicalmente esquizofrénica, cuando la identidad se siente constantemente como una sucesión de máscaras o roles ficticios. Es lo que se muestra en artistas como Cindy Sherman (*Untitled Film Still*, 1979), que basan toda su obra en el estarse moviendo por diferentes máscaras o disfraces.<sup>81</sup>

### *Críticas al espíritu romántico*

Dentro del contexto del arte feminista hay una obra de Jenny Holzer, de la cual podemos partir para seguir exponiendo algunas críticas al Romanticismo de artistas vanguardistas y contemporáneos. Aún así, se ve cómo hacer una crítica general a un estilo concreto estaría fuera de lugar; sí se puede hacer, por el contrario, a la utilización que se haga del Romanticismo. Por ejemplo en la obra de J. Holzer se afirma: *El Romanticismo es una lacra de la sociedad...*

Muchas de las autorrepresentaciones actuales femeninas se muestran con las características plásticas propias del Romanticismo, imágenes idealizadas, en donde sólo aparece un objeto o una persona, reflejando una identidad solitaria y una sensación agradable y placentera o, por el contrario, se presenta una identidad no atrapada por algo en especial, pero atrapada.

Si hemos señalado del talante narcisista su vertiente más convencida como representación del sujeto, para los autorretratos que se acercan más al *sujeto disgregado* hemos resaltado el aspecto victimizado al tratar su imagen y su contexto. El rasgo de *Ilusión* que se desarrolla en el Romanticismo tiene tanto de elementos narcisistas como victimistas.

¿A qué se refería G. Grosz al decir que los que están en el poder disfrazan sus verdaderas intenciones inhumanas presentándolas de una manera romántica? La pregunta forma parte de un texto denunciando el borreguismo de las masas, a las que se les han creado unas necesidades totalmente materialistas y se les ha inculcado el consumismo, a base de hacerles creer que su felicidad depende de un coche último modelo, una gran devoción al trabajo, un cuerpo sano y una mujer despampanante.<sup>82</sup>

Lo que se vive hoy es que los que ostentan el poder, las grandes empresas, difunden por los medios de comunicación de masas ideales románticos, enfatizando aspectos románticos en los productos o las ideas que nos quieren vender o resaltando el aspecto romántico de un peligro que se escapa a nuestro control para vendernos el producto que nos va a hacer controlar ese peligro. Así nos convencen de la necesidad de una guerra o de la necesidad de militarizarnos o de liberalizar nuestra economía o de untarnos metódicamente una crema, haciéndonos perder el norte, para que no luchemos ni nos cuestionemos las causas reales



de los problemas. Por lo tanto, el romanticismo en sí no sería una lacra social que hubiera que eliminar, sino la utilización que se hace de él para presentarnos un simulacro, que oculta la realidad enajenada del individuo moderno.

Esta crítica política formal se puede observar bien en el ejemplo plástico de dos visiones sobre la ciudad. La de Grosz (*La metrópolis, Panorama de la gran ciudad*, 1917) y la de Boccioni (*La mañana*, 1909). En la imagen que ofrece Boccioni se expone una visión romántica de la ciudad en armoniosa relación con el campo. El primer plano que se presenta es el de un prado verde y la ciudad está a lo lejos, como unas ruinas romanas, la metrópolis por conquistar, virginal y exótica lo mismo que en el cuadro de *El caminante frente al mar de nubes* de G. Friedrich, los colores son delicados, las líneas expresan serenidad. Hay otra visión romántica expresada por Medler pero en el sentido contrario; la identidad del individuo en relación con la ciudad es una identidad aterrorizada, se le ve en un primer plano con un rostro desencajado por el terror y al fondo la ciudad con enormes chimeneas que invaden el cielo de unas nubes negras y espantosas. Estas dos visiones son románticas, al centrarse la primera en el sentimiento bucólico de la realidad y la segunda en el sentimiento nefasto de un destino incontrolable. Ahora bien, el ejemplo de la visión que expresa Grosz sobre la ciudad servirá como exponente de una realidad un poco más objetiva; sigue siendo romántica en el sentido de que presenta a hombres deformados, con cabezas cadavéricas, teñidos de colores enfermizos, hombres que sostienen puros o periódicos o bastones, bien chaqueteados, hombres que se agarran a las farolas extenuados. Lo que se presenta como una amenaza peligrosa son otros poderes, la máquina social que convierte al hombre también en una máquina al servicio del poder, los hoteles que se levantan victoriosos y maqueados con colores que recuerdan los del oro. Lo demás es todo caótico y sucio y la identidad individual lo sufre, pero participando como cerdos enjaulados.

Hemos analizado diferentes estrategias románticas de presentar una realidad: «la ciudad» en relación con el «individuo», las cuales dan una visión funesta o idílica de esa realidad. Lo mismo sucede en la iconografía femenina en donde la representación del sujeto femenino ha tendido a mostrarse bajo estas fórmulas románticas (Claude Cahun, Paula Modershon Becker), cuya adopción forma parte del bagaje cultural que el artista necesita simbolizar o sublimar. Aunque desde la crítica feminista se ha intentado resaltar el hecho de que a través de estas representaciones no se subvierte el sistema dicotómico de lo femenino y lo masculino.

Si lo que importa es la utilización que se haga del romanticismo, las imágenes románticas no son criticables en sí mismas y nos dan visiones diferentes para entender la identidad relacionándola con la realidad del momento, los coches, las ciudades, la electricidad. Además creemos que es compromiso del artista comprender cual es la ideología que se refuerza al utilizar un tipo de iconografía u otro y en qué forma. El arte feminista lucha por un tratamiento de la imagen de la mujer que se adecúe a la realidad de la mujer como sujeto, y que se sepan formular formal y plásticamente los valores sociales y culturales que entran en conflicto.

Una muestra desde el punto de vista político y semiótico, que después ha tenido repercusión en algunas obras de arte feminista, es la campaña contra los malos tratos de las mujeres por iniciativa oficial. Estas campañas influyen en la práctica artística de algunas mujeres que en el fondo exponen una visión bastante parecida a la oficial de las causas de este problema. Los medios oficiales de información presentan el conflicto por medio de la psicologización determinista de los que están inmersos en el mismo, presentándolos como tipos de personalidad; éste es un tipo agresivo y ésta es la víctima. No se profundiza en las ideologías que están en juego.

La ilusión es una de las constantes en el mundo del arte y de la cultura, en estos últimos años. Los avances tecnológicos han llegado hasta la creación de lo que se llama la realidad virtual. En este sentido estamos viviendo constantemente un narcisismo soterrado, pues la realidad que se nos presenta la vivimos cada vez más de manera virtual, como una ilusión. El otro no es una realidad, es un reflejo parecido a nosotros, que como en el mito no se puede apresar. Los medios de comunicación y las instituciones nos devuelven una realidad totalmente idealizada y embellecida. Nuestros gobernantes se han convertido en los más feministas de todos; nuestros rectores de universidad en los más críticos contra el sistema; los patrones en los más comprensivos y los más liberales con sus obreros. Los cánones de belleza están totalmente concretizados en cuerpo esbelto, sano y deportivo. Y cuando no nos convierten en meros consumidores, se nos dan películas o folletines románticos de poquísima calidad, que nos hacen permanecer en un estado de exaltación permanente del sentimentalismo; y nos da la sensación de estar vivos sólo cuando vemos cómo unos actores se emocionan más y viven más intensamente que nosotros. Nosotros nos proyectamos en ellos y acabamos prefiriendo la ilusión que nos presentan, más intensa que nuestra propia realidad. Como en el mito de la caverna, nos convertimos en sujetos que vivimos en una ilusión permanente, creyéndonos que lo que vemos es la realidad.



Ilustración 61. Autorretrato de Sonia Delaunay, 1916.



## CAPÍTULO XI

### **La identidad en el impresionismo y en el naturalismo**

El naturalismo no se busca en la representación de la realidad de la naturaleza sino en la representación de la vida social; los artistas quieren expresar sus novedades y peculiaridades.

La revolución industrial comenzó en Inglaterra, donde se van a dar las protestas más ruidosas y apasionadas. La libertad económica tenía una raíz histórica común con el liberalismo político y ambas posturas derivan de las conquistas de la Ilustración. El abandono de la razón y de las ideas liberales había de conducir en la época, por buena que fuera la intención primitiva, a una minoría de edad intelectual, a una intuición incontrolable. En Occidente, tanto los poderosos de la política como el hombre corriente y práctico vuelven a mirar hacia los principios del racionalismo y el naturalismo.<sup>83</sup> El individuo artista se debate dialécticamente entre el racionalismo y el irracionalismo, aspectos del Romanticismo que son revisados por la mirada crítica de estos artistas.

*El racionalismo económico, que va de la mano con la industrialización progresiva y la victoria total del capitalismo, el progreso tanto de las ciencias históricas como de las exactas, el cientifismo general del pensamiento, ligado a este progreso, la experiencia reiterada de una revolución reiterada y el realismo político que trajo como consecuencia: todo esto prepara la gran lucha contra el Romanticismo, la cual llena la historia de los cien años siguientes. La preparación y la iniciación de esta lucha son una contribución más de la generación de 1830 a los fundamentos del siglo XIX.*<sup>84</sup>

La burguesía del s. XIX todavía se ve a sí misma como clase ascendente y tiene un espíritu de ofensiva. Se hace cada vez más intolerante y menos liberal y convierte sus más graves deficiencias, su estrechez de miras, su racionalismo superficial y su afán de lucro disfrazado de idealismo, en bases de su ideología. Todo idealismo se vuelve para ella sospechoso; todo alejamiento del mundo le parece ridículo; se irrita contra toda intransigencia y todo radicalismo, persigue y suprime toda oposición al espíritu medio justo y tiende al disimulo de los antagonismos. Esta actitud contraria a todo radicalismo, mediante una mentalidad aparentemente racional, es como lo que se ve hoy en los telediarios que presentan la conflictiva realidad en un tono neutral y racional. Desde la perspectiva sociológica de Hauser, una de las tendencias básicas del capitalismo moderno es la fuerte objetualización, es decir, la aspiración a desligar el aparato de una empresa económica de toda influencia directamente humana, esto es, de toda consideración de circunstancias personales. La empresa se convierte en un organismo independiente que persigue sus propios objetivos y que se rige por las leyes de una lógica propia; es un tirano que convierte en esclavos a todos cuantos

adquieren contacto con él. A nosotros lo que nos interesa destacar de estas observaciones es la constatación de que, tras una apariencia o un lenguaje racional y objetivo, se pueden encubrir acciones de talante deshumanizado por completo, que atentan contra la personalidad de los individuos.

El arte naturalista y social intenta evidenciar esta realidad, pero ¿cómo se representa esa realidad?, ¿qué tendencias representacionales tendrá con el arte feminista, inmerso como está en unos intereses comunes, por destapar una realidad engañosa?. Hay aspectos del Romanticismo que se ven en los mismos artistas representantes del naturalismo; por ejemplo, Hauser habla de Emile Zola pero ese análisis se puede extender a pintores que también utilizan este tipo de representación de la identidad, como George Grosz. La ciudad, la máquina, el alcohol, la prostitución, la tienda, los mercados, la bolsa, el teatro, etc., son la más exacta visión de un sistematizador romántico que, en lugar de fenómenos individuales concretos, ve por todas partes alegorías.

*La literatura naturalista, a pesar de su materialismo radical, e incluso con frecuencia precisamente a causa de este materialismo, ofrece una pintura de la sociedad rabiosamente fantástica. El racionalismo y el pragmatismo burgués, por el contrario tienden a una imagen del mundo equilibrada, armónica y pacífica. Por temas «ideales» entiende la burguesía aquéllos que tienen una influencia tranquilizadora, calmante y narcótica. La misión que ella asigna a la literatura es la de reconciliar a los infelices y descontentos con la vida, encubrirles la realidad y hacerles creer que es inasequible aquella existencia de la que no participan ni pueden participar. El objeto que persigue es la alucinación y no la ilustración del lector.*<sup>85</sup>

Es la realidad que aparece reflejada en el cine hollywoodiense de nuestros días: proclama y exalta las normas de la moral cristiana, del conservadurismo político y del conformismo social; lucha contra el peligro de las pasiones inmensas y caóticas, la desesperación feroz y la resistencia pasiva.

Pensamos que es importante observar cierto aspecto ilusorio que se nos presenta hoy desde los medios de comunicación y que está bastante relacionado con el avance de la sociedad capitalista; es identificar el progreso de la mujer en la conquista de sus derechos con la plena integración de la mujer a la vida mercantil; la mujer empieza a ser considerada como un ser productivo y consumidor, por lo tanto entra a formar parte del mismo conflicto y engaño capitalista, que nos ofrece esa realidad como una conquista ideológica justa, pero que sólo esconde los intereses lucrativos de una clase. Las representaciones de las



Ilustración 62. En estas dos pinturas, se muestran las emociones e impresiones de Boccioni en las dos actitudes opuestas, Los que se quedan y Los que se van.



mujeres artistas que pretenden un cambio social, que denuncian un estado desfavorable para la mujer, son un campo extensísimo y muy variado, que intentaremos describir en un próximo capítulo, pero, como movimiento social y político dentro del arte, es importante empezar a encuadrarlo dentro de las primeras manifestaciones representacionales que en el fondo intentan lo mismo, sugerir otro tipo de realidad.

Como decíamos, se pretende mitigar una desigualdad social todavía existente, con un jubiloso afán victorioso de que la mujer se ha incorporado plenamente al mundo laboral igual que el hombre, pero lo que se presenta como un avance social esconde un proceso de des-identidad, de alienación, que la misma empresa capitalista impone. Si acceder al mundo laboral en igualdad de condiciones significa el no ser considerado con nuestras circunstancias personales, el ser esclavizado por el trabajo, entonces no hay tal avance feminista. Se habla de conquistar el trabajo para la mujer en general, se celebra el día de la mujer trabajadora, pero ¿cómo son esos trabajos?, ¿dentro de qué estructura económica en concreto?, ¿hay paridad en los salarios?

Hegel dice que la doctrina económica burguesa de la identidad de intereses del capital y el trabajo, de la armonía general y de la prosperidad general del pueblo como resultado de la libre concurrencia, es una mentira condenada de modo cada vez más concluyente por los hechos.<sup>86</sup>

Las clases dominantes utilizan el idealismo como un recurso que camufla sus verdaderas intenciones materialistas. La burguesía está amenazada desde abajo; se imagina por ello, que debe disfrazar sus objetivos materialistas con el ropaje del idealismo, muestra una timidez que no sienten las clases que están luchando por su superación. Aunque paradójicamente, en la época decimonónica del gran capitalismo y la gran burguesía, lo no romántico es la literatura amena e idealista de la burguesía. Son obras racionalistas y pragmáticas que describen la vida de la sociedad elegante y presentan sus objetivos como el ideal supremo de la humanidad civilizada.

El amor ya no puede ser admitido como la gran pasión violenta ni aceptado ni exaltado como tal. El Romanticismo había siempre comprendido y perdonado el amor triunfante, desatado y rebelde; éste estaba justificado por su misma intensidad. Para el drama burgués, en cambio, el significado y el valor del amor están en su perseverancia, en su resistencia dentro de la vida matrimonial diaria.<sup>87</sup>

En contraste con el Romanticismo, el Segundo Imperio es una época de racionalismo, reflexión y análisis; en todos los géneros domina la inteligencia crítica.

En esta época los burgueses se valen de los medios más populares para utilizarlos como propaganda de sus valores morales, como en el teatro y la opereta. Dentro del sistema de *laissez faire, laissez passer*, liberalismo económico, social y moral, un mundo en el que se puede hacer lo que se quiera mientras no se cuestione el sistema mismo, aparecen propuestas que aparentemente hacen una parodia de la realidad o utilizan una autocritica, pero se toleran de buen grado porque no atentan contra el sistema. La opereta, según Hauser, desmoralizaba al pueblo, no porque se mofaba de todo lo venerable, no porque sus escarnios de la



Antigüedad, de la tragedia clásica, de la ópera romántica, fueran simplemente críticas disfrazadas de la realidad, sino porque quebrantaba la fe en la autoridad, sin negarla en principio.<sup>88</sup>

La consigna del arte por el arte y lo que tiene de liberal venía bien a la burguesía posrevolucionaria, el romanticismo ahora se utilizaba para mantener a los artistas relegados en sus jaulas doradas, sin participar en las cuestiones políticas y sociales. El arte por el arte, es decir, el arte no al servicio de la sociedad sino del propio artista significó en el Romanticismo un buen refugio, significó una actividad práctica independiente, una emancipación de los valores morales e intelectuales. Hacia principios del s. XIX la burguesía ya no busca en los artistas unos aliados; entonces se apropia de l'art pour l'art, utilizado para que los artistas no se dediquen a juzgar las acciones políticas.

Por lo tanto, la consigna del arte por el arte pasa varias crisis; se encuentra en conflicto con el idealismo de los clasicistas y con el utilitarismo, tanto del arte «social» como del «burgués».<sup>89</sup>

Hauser rompe una lanza a favor de una realidad siempre presente en las mejores obras de arte:

*Pero esta ilusión no es en modo alguno el contenido total del arte, y con frecuencia no tiene siquiera participación en el efecto que produce. Las grandes obras de arte renuncian al ilusionismo engañoso de un mundo estético cerrado en sí mismo y van más allá de sí mismas. Están en relación directa con los problemas vitales de su tiempo y buscan siempre una respuesta a estas preguntas: ¿cómo se puede hallar un sentido a la vida humana? ¿Cómo podemos nosotros participar de ese sentido?.*<sup>90</sup>

En este periodo los artistas optan por el naturalismo, no porque de antemano se considere que una representación naturalista es más artística que una idealizada, sino porque se descubre en ella una tendencia a la realidad que se quisiera acentuar.<sup>91</sup>

De la novela desilusionada del Romanticismo se pasa a una novela desesperanzada y resignada. El héroe en la tragedia romántica todavía sale victorioso al final, aunque muera. El héroe de la novela naturalista aparece íntimamente vencido, incluso cuando consigue sus propósitos prácticos. En las grandes creaciones literarias del S. XIX, Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, reflejan la problemática social de sus existencias. El servicio de un artista estaba en reflejar la fuerza representacional de los problemas y contradicciones de la realidad social. La novela moderna es la primera en crear el remordimiento del héroe en conflicto con el orden social burgués excelente y en obligarle a reconocer las costumbres y convencionalismos de la sociedad, al menos como reglas del juego.<sup>92</sup>

También en la novela de esta época hay una atención especial al movimiento psicológico; los sucesos exteriores se toman en consideración sólo en cuanto provocan reacciones espirituales. Esta psicologización de la novela es el signo más sorprendente de la espiritualización y la subjetivación que atraviesa la cultura de la época.<sup>93</sup>

El Romanticismo reconoce en el arte la representación más adecuada del conflicto entre

el yo y el mundo, el sueño y la vida, la poesía y la prosa, y la expresión más profunda de la resignación, que parece la única solución del conflicto. Goethe señala la completa esterilidad del apartamiento romántico de la realidad; subraya que sólo se puede juzgar justamente el mundo cuando se está íntimamente unido a él y que sólo se le puede reformar de dentro a fuera. No disimula ni encubre en modo alguno la discrepancia entre interioridad y mundo, pero reconoce y demuestra que el desprecio romántico del mundo es una evasión del auténtico problema.<sup>94</sup> El pesimismo surge de un análisis de la sociedad que no se hace ilusiones respecto a la solución de las cuestiones sociales. El hecho de que la vida social avance hasta la conciencia humana es un rasgo de toda la novela del XIX. Las obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Proust y Joyce... son novela social en este sentido, independientemente de otra categoría a la que puedan pertenecer. El servicio que puede hacer el artista al desarrollo social es el representar las contradicciones y problemas de la realidad.<sup>95</sup>

El arte perdió su espontaneidad en su lucha contra el Romanticismo y se ha convertido ahora en una compensación en la lucha del artista contra sí mismo, contra su origen romántico y contra sus inclinaciones e instintos. Hasta ahora se entendía por creación un dejarse llevar; ahora toda obra da la impresión de ser una hazaña que se logra luchando contra uno mismo.<sup>96</sup>

Al leer estos análisis de Hauser se evidencia la relación entre el estado en el que se encuentra el artista, su neurosis personal, y las consecuencias que pueda tener a la hora de autorrepresentarse, no como lo que es, sino como le gustaría ser:

*El análisis del Romanticismo condujo al diagnóstico de la enfermedad de todo el siglo, al conocimiento de la neurosis, cuyas víctimas son incapaces de dar cuenta de sí mismas y quisieran estar siempre en el pellejo de otro; en una palabra, que no se ven como son sino como querrían ser. (...) La transformación de la realidad por la conciencia humana, a la que aludió Kant, adquirió en el curso del siglo XIX el carácter de una alucinación tan pronto consciente como inconsciente, e hizo surgir intentos de explicación y revelación tales como el materialismo histórico y el psicoanálisis.*<sup>97</sup>

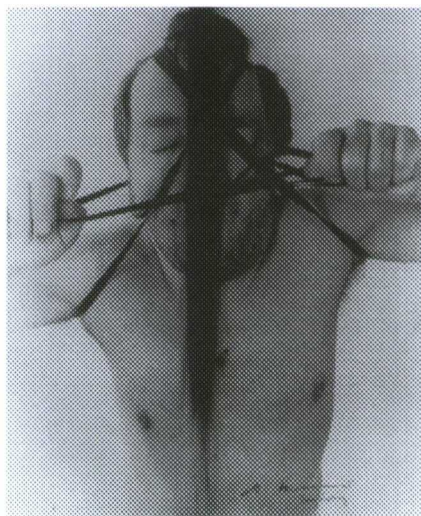


Ilustración 63. Arnulf Rainer. Tragbranz, 1971

Pero el arte no es sólo expresión de convicciones políticas y también son curiosas las consideraciones a este respecto que hace Alain, quien mantiene que el alma de las pasiones es un juicio falso acompañado de todas las pruebas brillantes, recuerdos supuestos, previsiones, que el apasionado recorre ingenuamente en el insomnio o en la espera. Y ese juego de la imaginación que crea los mayores males humanos, no es fiebre, ni convulsión retenida, ni esbozo de acciones contrariadas. Lo interesante es que se pregunta sobre la utilidad



de ese poder de evocación para los artistas, a quienes les hace escapar de la locura alucinatoria el poder materializar de alguna manera esta imaginación. Se refiere al arte en su sentido terapéutico, como forma de simbolizar o sublimar los «juegos de la imaginación» en principio inmaterializables:

*«Regular lo interno de acuerdo con lo externo», (...) El orden de las cosas más próximas es aún más oculto, sobre todo para el espectador ocioso, que no encuentra a menudo ocasión, en la vista de las cosas, más que para realizar ensueños difusos, inconsistentes, que bien pronto se pierden en un círculo de discursos mecánicos. Es por esta razón, a falta de una larga educación recibida de los poetas y los pintores, que el espectáculo del universo llega rara vez a librarnos de esta agitación estéril que es la causa usual del hastío. Para esta situación el remedio es el oficio; (...)<sup>98</sup>*

Según Hauser el tiempo creador y productor fue descubierto por el Romanticismo; el tiempo corruptor, socavador y aniquilador de la vida y de los hombres fue descubierto en la lucha contra el Romanticismo:

*(...) nosotros (...), no perecemos por obra de nuestras más grandes y estremecedoras desilusiones, sino que vamos languideciendo lentamente con nuestras esperanzas y nuestras ambiciones, es el hecho más triste de nuestra existencia. Este languidecer paulatino, imperceptible e irresistible, esta silenciosa ruina de la vida que ni siquiera produce el efecto final de las grandes e imponentes catástrofes, es la experiencia en torno a la que gira (...) toda la novela moderna.<sup>99</sup>*

Estos rasgos emocionales, de un sujeto íntimamente frustrado, se ajustan al tipo de autorretrato de *sujeto disgregado*. Parece que la frustración es la consecuencia de una previa idealización de la realidad, una esperanza en nuestras ambiciones. Este tipo de autorretrato, *sujeto disgregado*, se puede observar desde las épocas más antiguas, *Laocoonte y sus hijos*, 50 a.C. Hay autores como Hauser que marcan dentro de este sentimiento victimizado diferencias entre una corriente de arte y otra dependiendo del grado de afectación, más marcado en el artista romántico que en el posterior, que se expresa por un pesimismo triste simplemente, como Pierre Bonnard, *Autorretrato frente al espejo*, 1938. La afectación romántica, extremadamente radicalizada, se expresa más rigurosamente en nuestro tiempo por autorrepresentaciones como las de Rainer. Además las que se acercan a su ser como si fuera una máscara o un disfraz también las hemos incluido dentro del *sujeto disgregado*. La caricaturización también se puede utilizar resaltando el aspecto humorístico de esta concepción de uno mismo.

El talante trágico está muchas veces unido al humor. Hauser, por ejemplo, hace una valoración positiva del humor para afrontar los aspectos alienados que todos tenemos y como una forma de acercarnos al sentido crítico respecto a la tragedia humana. Él distingue entre ironía y humor; en la ironía se oculta una burla tras la seriedad aparente, mientras que el humor es la ironía al revés y en él se oculta tras la burla algo profundamente serio. En la época manierista, con la imagen de una vida compleja y llena de contradicciones internas,



sólo es posible acercarse a la crítica con las fórmulas paradójicas de la tragedia y del humor. El humor y la tragedia parten de la misma mentalidad, el humor se conforma con la alienación que la tragedia es incapaz de aceptar:

*Tener humor significa en el sentido corriente de la expresión, mantener las distancias, tener sentido de la proporción, ver las cosas en la perspectiva exacta, es decir, considerarlas a la vez desde dos lados distintos, no perder la cabeza bajo el peso de los golpes del destino, en caso de infortunio pensar que Dios aprieta pero no aboga y que todo puede arreglarse todavía. Humor significa no exagerar la importancia de una mala experiencia, de una ofensa, de una injuria, de un daño; tener siempre ante la vista lo insignificante de las pequeñas inconveniencias de la vida y, aun en el caso de verdadera desdicha, saberla reducir a sus debidas proporciones. En una palabra, humor significa tener en cuenta en todo tanto lo bueno como lo malo, reconocer siempre la justificación de los diversos puntos de vista, decir a la vez sí y no. El humor expresa una actitud dialéctica, un punto de vista flexible, susceptible de evolución, rectificable en todo momento. El humor puede descubrir los peores defectos en una persona y, sin embargo, disculparla, puede incluso amarla y, en ciertos casos, loarla y alabarla.*<sup>100</sup>

El humor se diferencia de la tragedia en algunos puntos aunque partan del mismo estado alienado del individuo; con el humor se busca de la realidad su sentido más complejo, es mostrar que la realidad no tiene un carácter unívoco, sino que es tan compleja y ambigua como los distintos aspectos desde los que se la contempla. El humor no sólo expresa una posición con dos frentes, sino también el punto de vista del centro, del camino intermedio, de la moderación enemiga de todo exceso. El humor es sobrio, radical, nada patético, nada sentimental, más aún, pese a entender y perdonar y amar es escéptico y crítico.

Las visiones espasmódicas e histéricas de muchos artistas contemporáneos, o una autorrepresentación como las que hacen Marina Abramovic y su compañero Olief catalizan una visión sufrida y masoquista de la realidad hasta el extremo. En este caso los artistas, por medio de una performance en la que chocan literalmente sus cuerpos llegando hasta la escenificación de una violencia desagradable, muestran soterradamente la idea frustrada de una unión ideal y total.

La autorrepresentación de Frida Kahlo *Unos cuantos piquetitos*, 1935, expresa un juicio sarcástico sobre su circunstancia y sus sensaciones.

Es interesante tomar en consideración los pensamientos de Lou Andreas Salomé sobre la identificación un tanto romántica y metafísica de la esencia de la vida misma, que reside en las mentes de las personas en la experiencia radicalizada que gira de un extremo a otro por los sentimientos. Ella utiliza esta apreciación del narcisismo para resaltar el sentido positivo de esta emoción, como una forma de vivir más intensamente.

*Cuando el componente narcisista incide con demasiada intensidad en el ser humano, su excesiva confianza lo lleva, a pesar del vitalismo de sus fuerzas, a un desagradable choque con la realidad exterior; cuando, por el contrario, se somete muy debilitado al juicio orientado a lo real, ni siquiera sus mejores y más felices*

## Parte II. Autorretrato e identidad espiritual

éxitos son capaces de producir una alegría real. En consecuencia, para la persona llamada normal, la existencia se equilibra aproximadamente entre estas dos direcciones que, dentro de la normalidad, contienen someramente elementos sacados de lo «maníaco» y de lo «melancólico»: normalmente también se exagera el hecho falseado por partida doble y, sin embargo, se expresa así más que los estados de ánimo moderados cuando se alejan del «odio como amor»: hasta tal punto la «vid» existe como un todo sólo en sus sobrevaloraciones hacia ambos lados, en sus valoraciones absolutas, en algo que supera todo lo fragmentario, algo auténtico: como «vida».<sup>101</sup>



Ilustración 64. Andy Warhol, *Autorretrato*, 1967

## CAPÍTULO XII

### **Arte posimpresionista: Los Vanguardismos.**

El arte posimpresionista es el primero en renunciar por principio a toda ilusión de realidad y en expresar su visión de la vida mediante la deliberada deformación de los objetos naturales. Cubismo, constructivismo, futurismo, expresionismo, dadaísmo y surrealismo se apartan todos con la misma decisión del impresionismo naturalista y afirmador de la realidad.<sup>102</sup>

El arte vanguardista es, sin embargo, anti-impresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente «feo», que olvida las atractivas formas, tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en la pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en la poesía, y la melodía y la tonalidad en la música. Implica una angustiada huida de lo agradable y placentero, de todo lo puramente decorativo y gracioso.<sup>103</sup> La intención es escribir, pintar y componer con la inteligencia, no desde las emociones: Unas veces se carga el acento sobre la pureza de la estructura, otras sobre el éxtasis de la pasión metafísica, pero hay un deseo de escapar a toda costa del complaciente esteticismo sensual de la época impresionista. Según Hauser el arte posimpresionista es el primero en acentuar lo grotesco y mendaz de esta cultura; de aquí la lucha contra todos los sentimientos voluptuosos y hedonísticos, potenciándose más la oscuridad, depresión y carácter atormentado, en las obras de Picasso entre otros. La aversión al sensualismo del arte anterior, el deseo de destruir sus ilusiones, va tan lejos, que el artista ahora se niega a usar los medios de expresión de aquél.<sup>104</sup>

La lucha sistemática contra los medios de expresión convencionales comienza en 1916 con el dadaísmo, fenómeno típico de época de guerra. El dadaísmo, como el surrealismo, que está de completo acuerdo con él en este punto, supone una lucha por lograr una expresión directa, es decir, es un movimiento esencialmente romántico contra lo establecido.

Hay una cuestión importante que se plantea cuando lo que hay es una lucha con las formas del lenguaje convencionales, una lucha contra la cultura misma. Hauser pone un ejemplo sobre esta cuestión, que desde el ámbito de la literatura se puede extrapolar al feminismo, pues escritoras como Luce Irigaray defienden una forma esencialmente femenina de expresarse. Esto también se puede notar en el ámbito del arte cuando se habla de utilizar ciertos códigos y lenguajes, en definitiva un arte puro femenino, que se supone diferente al tradicional. A veces el adoptar un lenguaje u otro nos delimita ya el grado de comunicación que vamos a tener con el público. La búsqueda de un lenguaje puro y genuino a veces nos autoexcluye de una comunicación más directa con los otros, como la que pueda ejercer un lenguaje que utilice los códigos convencionales.



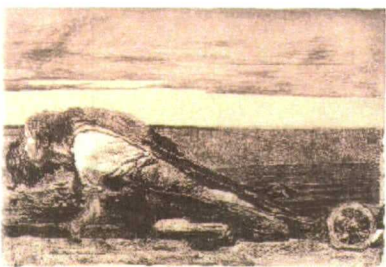
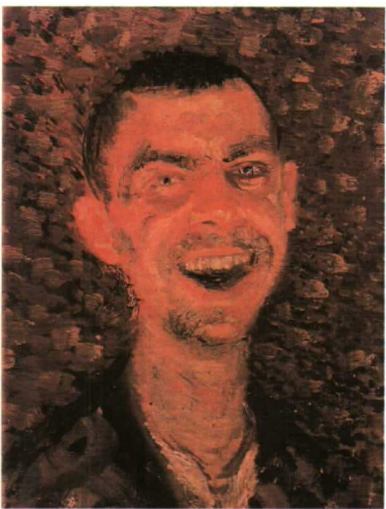


Ilustración 65. En toda la temática de K. Kollwitz tiene especial importancia los temas sociales. *Arando*. 1921.

Ilustración 66. Richard Gerstl, *Hombre riendo* (autorretrato), 1908.



En el libro de Hauser se distinguen dos grupos de escritores según su relación con el lenguaje. Uno a los que llama «destructores de la lengua», es decir, los románticos, simbolistas y surrealistas, que quieren destruir el lugar común, las formas convencionales y los clichés ya listos y borrarlos del lenguaje por completo, refugiándose de los peligros de la lengua en la inspiración pura, virginal y original. Y el otro grupo serían los escritores que conocen bien que los lugares comunes y clichés son el precio del mutuo entenderse y que la literatura es comunicación. Él considera la actitud de estos últimos como la única posible.

Así critica la primera opción metodológica:

*«El método automático de escribir» es mucho menos elástico que el estilo vigilado por la razón y la estética; (...). La importancia histórica del dadaísmo y el surrealismo no consiste, sin embargo, en las obras de sus representantes oficiales, sino en el hecho de que estos llamaron la atención sobre el callejón sin salida en el que se encontró metida la literatura al finalizar el movimiento simbolista, sobre la esterilidad de una convención que ya no tenía ningún vínculo con la vida real. (...) Ahora los dadaístas y los surrealistas dudan de si algo objetivo, externo, formal, racionalmente organizado, es capaz de expresar de algún modo al hombre, pero dudan también del valor de tal expresión en absoluto. Es realmente (inadmisible(- piensan- que un hombre haya de dejar huella detrás de sí. El dadaísmo, por consiguiente, sustituye el nihilismo de la cultura estética por un nuevo nihilismo, que no sólo pone en duda el valor del arte, sino el de la situación entera del hombre. Porque como se dice en uno de sus manifiestos, «medida por el patrón de la eternidad, toda acción humana es fútil».*<sup>105</sup>

Las sucesivas rupturas de Picasso, sigue diciendo Hauser, significan la destrucción deliberada de la continuidad del estilo personal; sus imitaciones irónicas son protestas contra el culto a la originalidad. Picasso reniega no sólo del Romanticismo, sino incluso del Renacimiento, que en su concepto del genio y su idea de la unidad de obra y de estilo, anticipa en cierta man-

era el Romanticismo. Picasso representa una ruptura completa con el individualismo y el subjetivismo, una absoluta negación del arte como expresión de una personalidad inconfundible.<sup>106</sup>

El nuevo siglo se presenta lleno de profundos antagonismos, no hay ya una visión de la vida unificada, precisamente la unión entre contradicciones se convierte a veces en el tema principal, si no el único. El surrealismo se convirtió en un arte que hacía de la paradoja de toda forma y del absurdo de toda humana existencia la base de su visión. Con la escritura automática también se expresa la creencia de que un nuevo arte surgiría del caos; los surrealistas esperan la salvación del arte, del cual reniegan tanto como los dadaístas, utilizando un método libre de asociación de ideas, un conocimiento irracional, porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de inspiración. Por tanto, después de todo, se refugian en la racionalización de lo irracional y en la metódica reproducción de lo espontáneo, siendo la única diferencia que su método es incomparablemente más pedante, dogmático y rígido que el modo de creación artística, en el que lo irracional y lo intuitivo son vigilados por el juicio estético, el gusto y la crítica, y que hace de la reflexión y no de la indiscriminación su principio conductor.<sup>107</sup>

Hauser apunta algunas características del arte vanguardista:

*En esta nueva concepción del tiempo convergen casi todas las hebras del tejido que forman la materia del arte moderno: el abandono del argumento, del motivo artístico, la eliminación del héroe, el prescindir de la psicología, el «método automático de escribir» y, sobre todo, el montaje técnico y la mezcla de las formas espaciales y temporales del cine.*<sup>108</sup>

También apunta algo más sobre la forma de entender el tiempo en el arte vanguardista. La simultaneidad de los estados del alma es, sobre todo, la experiencia básica que enlaza las varias tendencias de la pintura moderna, el futurismo de los italianos con el expresionismo de Chagall y el cubismo de Picasso con el surrealismo de Giorgio de Chirico o Salvador Dalí. Si nos comprendemos a nosotros mismos, leemos nuestras propias almas como una partitura musical, resolvemos el caos de los sonidos entremezclados y los transformamos en un conjunto de diferentes voces. Todo arte es un juego con el caos y una lucha con él; está siempre avanzando, cada vez más peligrosamente, hacia el caos y rescatando provincias cada vez más extensas del espíritu.<sup>109</sup>

Esto sí describe un alma escindida o disgregada, incluso esquizoide; se entremezclan los tiempos y las identidades produciendo extras. Esto quiere decir que se quiere «ser y hacer» todo a un mismo tiempo; no hay un tiempo para el deleite, otro para comer, otro para trabajar, otro para reflexionar con alguien, nutriéndose cada espacio de tiempo con el otro, y donde se relacionen fluyendo hacia otro momento, y recordemos que una identidad que fluye no es lo mismo que simultanear los espacios y hacerlo todo al mismo tiempo. El caos surge cuando no podemos fluir entre identidades totalmente contrapuestas, (el tipo de madre protectora y agradable contrasta con el tipo de mujer modélica del capitalismo, agre-



siva e independiente), cuando se intenta satisfacer al mismo tiempo dos ideales contrapuestos.

En un examen más detallado de las expectativas de las clases sociales, así como su forma de representar la vida del hombre moderno, Hauser dice que la actitud pequeño burguesa ante la vida se tipifica por un optimismo sin ideas y sin críticas, que piensa que, en último término, no tienen importancia las diferencias sociales y, de acuerdo con esto, necesita ver películas en las que la gente pase de un estrato social a otro. A esta clase media el cine les proporciona el cumplimiento del romanticismo social que la vida nunca comprueba y que las bibliotecas jamás realizan de manera tan seductora como el cine con su ilusionismo. La consigna es mostrar la vida de las clases superiores.<sup>110</sup>

Es decir, que si el autorretrato en el Romanticismo era una exaltación del subjetivismo y el egocentrismo, una afirmación positiva de la creatividad del sujeto y su obra como genial, en el autorretrato a lo largo del siglo XX, se toman caminos muy diversos. Lo que hace Picasso, por ejemplo, es investigar no a partir del sujeto sino de los objetos, buscando sus formas más simples. En este proceso ya no es el centro de atención el sujeto consciente y autónomo, por lo que se pone en cuestión el modelo romántico de genio creador y la ilimitada capacidad creativa de la subjetividad del arte. En el plano teórico se podría comparar con Wittgenstein en la forma positivista de enfocar la verdad. Para el positivismo la verdad se puede captar difícilmente, pero cuando se capta a través del cientifismo es absoluta. Bajo la perspectiva historicista hegeliana la verdad no se capta ni es absoluta más que en un proceso histórico social.



## CAPÍTULO XIII

### **El arte como denuncia**

*Nunca está de más repetirlo: la única ley de los seres demostrada y confirmada por el estudio y la experiencia, es el deseo vital, la búsqueda de la satisfacción de todas sus facultades, como medio para vivir plenamente, y la lucha contra cualquier forma de sufrimiento. (...) Sólo una increíble perversión de su juicio pudo hacerle aceptar hasta ahora este vivir débil, miserable, sometido a la sujeción, que acepta el dolor sin rebelarse.<sup>111</sup>*

Alexandra David-Néel

Al estudiar el autorretrato como una forma de denuncia dentro del movimiento feminista, nos encontramos con un debate abierto sobre las relaciones de poder en la vida cotidiana, no sólo en la cuestión de género, sino en otras cuestiones políticas de grupos sociales, como homosexuales, ecologistas o nacionalistas.

En la tercera parte de este estudio desarrollamos las posturas teóricas generales sobre la construcción de lo femenino, para después entrar más de lleno en las diferentes propuestas artísticas. En este apartado aportamos primero reflexiones acerca del poder o la autoridad, así como posibles posturas rupturistas y después nos centramos en la cuestión de la representación, haciendo un balance de las estrategias representacionales que se siguieron en algunas vanguardias y que nos parecen especialmente interesantes, puesto que las estrategias de denuncia de un grupo social marginado se pueden trasladar a otra problemática específica como es la de la mujer y su preocupación por denunciar su situación.

Posiblemente el panorama que se presenta hoy en día a la mujer occidental haya cambiado bastante en poco más de un siglo. De hecho los medios de comunicación, cuando se presenta el tema desde una visión general, tienden a identificar feminismo con machismo a la inversa o con una lucha que ya no tiene ninguna razón de ser, puesto que las medidas legales ya se han puesto en marcha. Estas visiones no tienen en cuenta las nefastas creencias culturales y psicológicas que se transmiten en nuestra sociedad todavía patriarcal; ese pensamiento bipolar y en opuestos que considera lo femenino como inferior, contrapuesto a lo masculino considerado superior. Por eso no nos parece tan dolorosa la existencia de una autoridad que se identifica con lo masculino, sino el peligro de asumirlo en forma de sen-

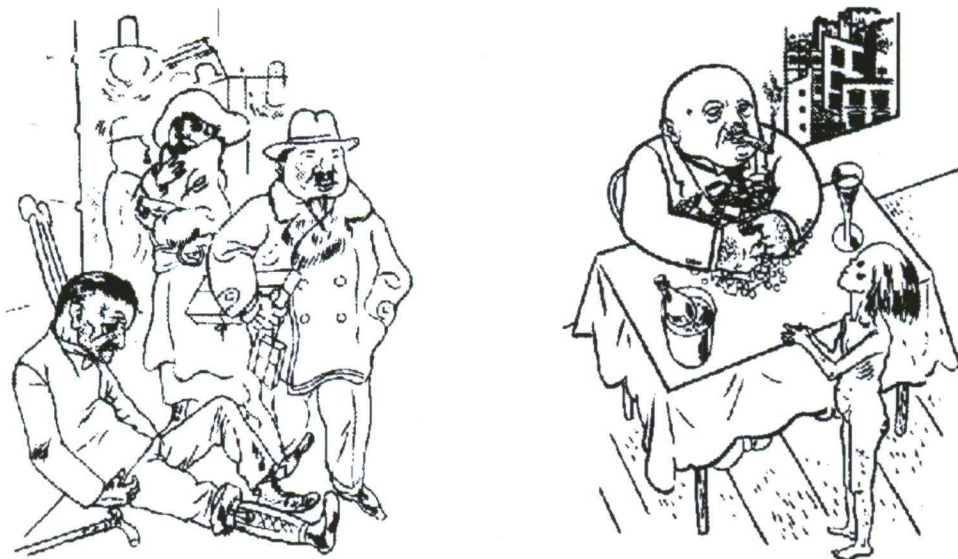


Ilustración 67. George Grosz, dibujos de crítica social.

timientos de culpabilidad o de otros sentimientos conflictivos, que gobiernan nuestros actos, confrontándonos con nosotros mismos, basándonos en ideas de lo que debe ser nuestra conducta, con lo cual la lucha que se genera es más sutil y difícil de concretar; el principal enemigo está dentro de nosotros, nuestros fantasmas, nuestros mitos.<sup>112</sup>

*Sólo el dominio ejercido en nombre de ideas abstractas por el más fuerte sobre el más débil y aceptado por éste, constituye la autoridad. (...) Entonces, su espíritu inventivo se aprovecha de la ignorancia y del terror de los hombres inquietos en medio de la Naturaleza incomprensible y terrible. De este modo los dioses se encargan de proporcionar a los hombres su regla de conducta.*<sup>113</sup>

Sobre el tema de la autoridad, A. David-Néel describe dos fases de la obediencia; se obedece porque no se puede hacer otra cosa o porque se cree que se debe obedecer, es decir, obedecemos al imaginarnos que es necesario, por la propaganda de ideas abstractas y la construcción de Dioses. La construcción de ideas abstractas sobre la feminidad pueden, si nos las creemos, resultar motivos de nuestro sufrimiento. Es lo que puede pasar si nos creemos las autorrepresentaciones como si fueran dictados de lo que debe ser la feminidad.

La ubicación del individuo en una sociedad más moderna, que ya no cree tanto en los dioses, también se vislumbra en las reflexiones de A. David-Néel. Ella dice que los dioses pueden ahora desaparecer, han sido reemplazados; para su propia servidumbre se ha inventado el dios laico, la tiranía íntima: la conciencia.<sup>114</sup>

El sentimiento de culpabilidad, para ella, es la base de todo este sistema. El hombre se cree culpable, quiere que otros hombres también se declaren culpables y de esto deduce que es



necesario un poder represivo.<sup>115</sup> Concluyendo así que gran parte de nuestro dolor y sufrimiento nos lo creamos nosotros mismos con nuestros miedos y nuestra conciencia de culpabilidad. De hecho, en la parte tercera de la investigación, enumeramos algunos de los sentimientos de culpabilidad por parte de las mujeres artistas, por ejemplo, a la hora de dedicar demasiado tiempo al trabajo artístico antes que a uno doméstico o sus comparaciones obsesivas con sus congéneres o la sensación, al introducirse en los circuitos mercantiles, de que están invadiendo un espacio que no les pertenece.

Para David-Néel, los cambios sociales devienen de una revolución en el plano íntimo e individual, la búsqueda continua de felicidad es un hábito que debe adquirirse, una educación que debe aprenderse, una revolución íntima que deberá transformar individualmente a las personas acostumbradas a la pasividad y a la resignación.<sup>116</sup> “El hombre no debe esperar el auxilio desde el exterior, todo le ha de venir de sí mismo. Sólo la modificación de su mentalidad puede operar verdaderas transformaciones sociales.”<sup>117</sup>

Por otra parte, hay una cuestión importante, el aislamiento de las reivindicaciones feministas respecto a otros enfrentamientos, como son los que se generan en una sociedad dividida en clases; probablemente la mujer de clase obrera tiene unos intereses opuestos a una mujer de clase social alta. La mujer de clase social baja está doblemente alienada como pobre y como mujer, igual que una negra lo está por su condición racial y por la de género. Esta advertencia es una de las planteadas por posturas feministas más actuales y va contra la idea del feminismo como algo abstracto y global.

Las preguntas desde el feminismo podrían ser, ¿cómo puede ser que nuestras prácticas sexuales sean prácticas de resistencia, en el sentido político y social, prácticas que luchan contra un poder establecido y, al mismo tiempo fomentar prácticas de placer o relaciones sociales que pueden dar pie a un mutuo apoyo?. En el caso de la mujer y el arte, ¿cómo es compatible una lucha contra el poder y al mismo tiempo aprovecharse de este poder en los circuitos de mercado del arte, por parte de las mujeres que acceden a los grandes museos?. Foucault, en esta dinámica de relaciones entre la resistencia y el poder, dice que su propósito al hablar de las relaciones de poder, es aclarar que unos y otros estamos en una relación estratégica. En su condición de homosexuales están enfrentados con el Estado y el Estado con ellos. En relación con el Estado su lucha no es simétrica, la situación de poder es distinta, pero participan en esa lucha. No están atrapados, siempre están inmersos en situaciones de esa índole, lo que significa que siempre tienen la posibilidad de cambiar la situación. No se pueden mantener ajenos a cualquier relación de poder. Si no hubiera resistencia, no habría relaciones de poder y viceversa.<sup>118</sup>

El poder se ha transformado en una gran rama de bifurcaciones infinitas. Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez analiza las diversas configuraciones del poder, desde una perspectiva filosófica y analizando lo que dice Foucault sobre este tema.<sup>119</sup> Primero hace una diferenciación entre el *Poder*, el del gobierno, las instituciones, etc., y el *poder* como facultad, voluntad, potencia. Ambos significados se relacionan entre sí como inversamente proporcionales; cuando el Poder estamental aumenta, la impotencia personal se acrecienta. Después distingue cuatro



tipos de modelos de poder; según el aparato lógico conceptual que utilice para analizarlo conformará la visión sobre éste.<sup>120</sup>

Describiendo el modelo del *Poder Absoluto*, dice que se manifiesta monolíticamente, ordena y prohíbe, la represión es su arma, hasta la administración de la muerte de sus súbditos; su justificación es natural, moral y religiosa, divina en suma. Su coartada es pensarse como un todo, el orden es su ley; verdad y poder representan una adecuación tan precisa, que toda desconfianza frente a su identidad resulta sospechosa; al que desconfíe hay que eliminarlo, por el bien de todos.<sup>121</sup>

El *Poder Dialéctico* ofrece una visión dual del poder; advirtiendo sobre nuestro extremado resumen, existiría un poder malo y otro bueno, el de la clase opresora y el de la oprimida. Frente a la legitimidad divina opone la sospecha. Esta dualidad ontológica primaria garantiza el dinamismo dialéctico, la lucha de contrarios y la superación.<sup>122</sup>

En el *modelo Estratégico*, el poder no es una lucha de contrarios sino una situación estratégica dada, “una relación de fuerzas, en las que cada una de ellas afecta a otras y es afectada por ellas, diseñando una compleja y cambiante red de nudos o engrosamientos momentáneos: las instituciones. No hay lugar de resistencia privilegiado porque el poder penetra todos los puntos de este modelo microfísico.”<sup>123</sup>

Finalmente el Poder Simulacro, en donde el poder no existe sino como representación de sí mismo; basta con que lo retemos a serlo, para que se resuelva en la ineficacia. Como ella lo describe, la indiferencia ha sucedido a la sociedad disciplinaria.<sup>124</sup>

Los modelos para analizar el poder que prevalecen hoy son los modelos sincrónicos (estratos, series, estructuras, acontecimientos, regularidades) que son los que toman el relevo frente al modelo dialéctico. Uno de los análisis más críticos a la asimilación de los modelos dialécticos procede del estructuralismo.<sup>125</sup>

La ausencia y la deseabilidad de un cambio revolucionario es lo que nos lleva a tomar en cuenta estos modelos. Además de la consciencia de la multiplicación de los motores, de los nudos dinámicos, con lo que se hace difícil buscar puntos antagónicos, síntesis englobadoras y por lo tanto líneas de superación. La liberación de lo múltiple se opone al dualismo que, aún en su dinamismo dialéctico, ofrece una excesiva definición ontológica.<sup>126</sup>

En contra de la idea del modelo dialéctico de que el poder se encuentra encerrado en la alternativa: violencia e ideología, para Foucault, la relación entre poder y verdad es muy compleja, no hay verdad ocultada por la represión ni producción de saber necesariamente engañosa. Según Foucault, todo punto de ejercicio del poder es, al mismo tiempo, un lugar de formación del saber. Y en contra de la idea de que el poder tendría una esencia y sería un atributo que cualificaría a aquellos que lo poseen (dominantes) distinguiéndolos de aquellos sobre los que el poder se ejerce (dominados), Foucault contrapone su propuesta de que el poder no es un atributo sino una relación, una relación de fuerzas, que atraviesa tanto a dominantes como a dominados, un campo inmanente donde se desplazan posiciones sin unificación trascendente ni centralización global.<sup>127</sup>

El poder, según Foucault se prolonga más allá de las instituciones y se deja ver en sus for-

mas más regionales y locales actuando mediante técnicas e instrumentos de acción para-jurídicos e incluso violentos. No se trata entonces de preguntarse por qué algunos quieren dominar a los demás. Se trata de preguntarse cómo funcionan las cosas en los procesos continuos e ininterrumpidos que sujetan los cuerpos, dirigen los gestos y rigen los comportamientos.<sup>128</sup> Por lo tanto, el poder no es algo que se divida entre los que lo detentan como propiedad exclusiva y los que no lo tienen y sí lo sufren. El poder ha de ser analizado como algo que funciona y circula en cadena. Más que aplicarse sobre los individuos, el poder transita a través de ellos. Por lo que se puede decir que todos tenemos elementos fascistas en nuestro ser, sin por otra parte concluir que el poder esté bien repartido o que podamos hablar de una distribución democrática del poder a través de los individuos.<sup>129</sup> Del mismo modo que se puede hablar de elementos fascistas en algunas posturas individuales de la mujer y no por ello concluir que haya una distribución equitativa del poder en una sociedad androcéntrica como la nuestra.

Desde el punto de vista estético y comprometido, se expresa Julio Cortázar en un artículo en el que analiza su condición como intelectual latinoamericano. Como en el caso del feminismo de la igualdad, que advertía sobre los problemas de defender la diferencia, Cortázar con un talante universalista dice:

*(...) puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor «de zona», pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, al país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. (...) hay circunstancias de las vidas de los pueblos en que ese sentimiento de retorno, ese arquetipo casi junguiano del hijo pródigo, (...), puede derivar a una exaltación de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar.*<sup>130</sup>

En cuanto a cómo queda reflejada la problemática en el arte como instrumento de respuesta denunciante de una situación, ¿cómo podemos hablar de un arte político y su eficacia después de los procesos desmitificadores del arte y de los grandes discursos sobre el arte y una vez que se sabe que los abusos de poder se encuentran localizados en cada momento en cada uno de nosotros, que ya no es tan fácil localizarlo externamente, como si fuera algo que no nos tocara?

Queremos hacer un pequeño balance de estas cuestiones desde la perspectiva de diferentes autores que de alguna forma tratan el tema del arte como medio de propaganda política, en definitiva para mostrar una situación de abuso de poder, con la esperanza de que las diferentes respuestas prácticas, que en cada momento han tenido los artistas, nos sirvan como un modelo comparativo y que de alguna forma se pueda extrapolar a una estética feminista.

Así por ejemplo, en el análisis sociológico marxista que nos muestra Hauser, es muy



esclarecedora, la observación que hace de algunos sentimientos en su parámetro sociológico y de dominación de unas clases sobre otras; cómo los elementos estilísticos formales románticos o realistas son utilizados para defender unos valores que convienen a las clases dominantes. La misma postura estratégica de *l'art pour l'art*, que los románticos adoptaron como defensa ante una realidad inhóspita y finalmente inhumana, se alienta desde los poderes institucionalizados más tarde, para mantenerlos a un lado; la iconografía romántica, los símbolos y estereotipos, son utilizados en función de sus intereses y convicciones, imponiendo ideales de dominación. Este juego metodológico de análisis nos puede ayudar a comprender todo el debate sobre estética feminista y en concreto la crítica hacia algunos modos de representación de la identidad mujer, que desarrollaremos en la tercera parte. Ahora nos detendremos en los aspectos formales y las actitudes de los artistas respecto a la política, además de ver cómo influye en la representación de la identidad.

Para comprender la mayor o menor trascendencia que tiene actualmente el arte político, partiremos precisamente de *l'art pour l'art*, en lo que se centra bastante Hauser, y en los debates contemporáneos sobre esta cuestión como el de Worringer. El dilema se presenta en forma de disputa: si ya Hauser plantea los peligros de la postura romántica del artista que reacciona refugiándose en su mundo e utiliza el arte como pura evasión personal sin pretensiones comunicativas ni educadoras, Worringer muestra esta paradoja de forma todavía más difícil de resolver cuando en realidad, la adecuación a la naturaleza no conduce necesariamente a un sacrificio de la libertad; el arte moderno a la vez que se espiritualiza, se libera, y al mismo tiempo que se libera en algún sentido, se acrecienta la desconexión con el público. Simplificando: ¿arte para los artistas o arte para el pueblo?

En este detallado análisis del arte moderno y contemporáneo en su relación con el público, el dilema que se plantea es sobre el mismo carácter del arte moderno, en su destronamiento del modelo natural y en la adopción de un nuevo lenguaje que hace más hincapié en los procesos espirituales de captación del mundo.

Sin ánimo de contraponer un arte más crítico a otro menos crítico o comprometido políticamente y sin querer tampoco caer en una ingenuidad que pretenda presentar el arte como la alternativa para denunciar la cuestión social androcéntrica, Marina Núñez, una de las artistas del panorama español actual,<sup>131</sup> describe el estado del arte español como un panorama endémicamente apático, mediocre e incluso mezquino.<sup>132</sup> En contra de una posición relativista que nos puede limitar a la postura acrítica del *todo vale*, defiende una posición no sólo sociológica, que considere el arte un reflejo de su contexto, que relacione la imaginería artística con determinaciones como la estructura económica, social y política, sino sobre todo, como dice ella, apostar por el papel que el arte desempeña en la elaboración de los imperativos económicos, políticos y sociales.<sup>133</sup>

Lo interesante de este discurso es que parte del poder del arte en contrapartida a otro tipo de poderes. Su postura es optimista frente a las posturas nihilistas de un cierto posmodernismo:



*(...), actualmente, una opinión, quizá la más extendida, que circula en el mundo del arte, nos dice que resulta cándido atribuir ese poder a las obras de arte. (...) En la llamada era posmoderna, y en nombre del desencanto o la pérdida de ingenuidad se abandonan, junto a los manifiestos utópicos y altisonantes, hasta las más tímidas y poco pretenciosas incursiones críticas*<sup>134</sup>

Posteriormente expone dos versiones de artistas, que responden a este nuevo conservadurismo y para los que la idea del arte como promotor de cualquier sistema alternativo de valores resulta inconcebible.<sup>135</sup> El *artista genial*, que bajo nuestro punto de vista se relaciona con esa actitud que veníamos describiendo del artista romántico y su tendencia a replegarse sobre sí mismo, aislándose por completo del mundo exterior, esa especie de egocentrismo exclusivista: “Para él, el arte es la expresión directa de la experiencia individual emocional, y tan sólo eso. Cada gesto, cada huella, son afirmaciones personales que se deleitan en el descubrimiento y la expresión del yo profundo, de la imaginación individual”.<sup>136</sup> Además, el artista genial se considera aislado de su momento histórico y del contexto institucional, él representa el Hombre Sin Clase, el Héroe Eterno y Libre.<sup>137</sup> Por otra parte se encuentra, el que ella designa como el *artista profesional*, cuyo conservadurismo, lejos de la ingenuidad que caracteriza al artista genial y romántico, deriva de ser demasiado listo, sabio y competente, lo cual le lleva al cinismo.

*(...) las teorías posmodernas le han convencido de que el arte no es universal, ni natural, ni desinteresado, ni inocente (...) Este artista no está en el limbo, sino conscientemente instalado en una situación de fin de milenio baudrillardiano, de espectáculos que duplican y sustituyen a la realidad, de infinita acumulación de imágenes e informaciones que llegan a neutralizarse entre sí produciendo un efecto general de anestesia, de signos artificiales que flotan sin referentes y que son nuestras únicas referencias. Claro que reconocer las fuerzas sociales en juego no significa dedicarse a intervenir críticamente en las mismas. Frente a la postura del artista genial de huida a un mundo otro interior, el artista profesional decide zambullirse sin recato en este universo, e integrarse en él mediante una táctica camaleónica de duplicación de su lógica.*<sup>138</sup>

Según describe Marina Núñez a este profesional del arte, armado con una pose de sabia ironía y una total aceptación de las reglas del juego, éste utiliza y propicia la coyuntura de un sistema cínico en su desvalorización del significado, aumentando con sus obras el número de signos vacíos en circulación. Además, la conversión de la obra de arte en un fetiche sin intención no le produce desasosiego, sino más bien regocijo; no le interesa su valor de uso, ni su valor de signo, sólo el valor de cambio extraído de su circulación, el dinero o el prestigio.<sup>139</sup>

Desde el anarquismo se profundiza en el arte como medio de expresar su ideología política. Estas estrategias representacionales se pueden extrapolar a cualquier movimiento social que utilice el arte como medio para expresar ideas políticas y sociales,

*La función esencial del dibujo anarquista es la propaganda. Por ello, el dibujo se vuelve expresionista.*

## Parte II. Autorretrato e identidad espiritual

*Busca expresar, y es por ello expresionista en su esencia. Está allí para decir, para expresar de lo real más que lo real. Y al lado del expresionismo figurativo de los personajes representados, hay además un expresionismo alegórico y simbólico referente a ideas o entidades abstractas.*<sup>140</sup>

Se utilizan los símbolos fisonómicos para potenciar un determinado carácter en la persona representada, una nariz muy larga es un mentiroso, o uno que tiene poco cráneo es tonto:

*Para el anarquista éstos pueden resumirse en tres figuras prototípicas, el burgués o capitalista, el militar y el cura. Es evidente en el dibujo de estos personajes que los artistas hacen uso de un método estilizante que precisa de una mayor simplicidad de línea y atrevimiento en la presentación. De él forma parte la caricatura, la hipérbole y la deformación.*<sup>141</sup>

Según Lily Litvak, al estereotipar los rasgos de sus enemigos recurriendo a esa distorsión o exageración, el artista libertario lleva a cabo un proceso de desenmascaramiento. También se relaciona a estos personajes con objetos simbólicos, intensificando con ellos el carácter representado. Los personajes pobres son dibujados tópicamente y es curioso el sentido de dignidad al que alude cuando son presentados como víctimas:

*Esas figuras son siempre demasiadas, delgadas hasta la consunción, vestidas de andrajos, muchas veces descalzos. Pero se iluminan por una belleza moral que proviene de su condición de víctimas. Poseen siempre dignidad y una cierta belleza trágica. La miseria y el dolor nunca son desordenados o violentos, son dulces y enternecedores: un niño descalzo, un pobre indefenso. (...) la posición de los pobres en los dibujos es generalmente en una esquina del cuadro, u ocupando la parte de atrás, mientras en el primer plano se despliega la insultante riqueza de los explotadores.*<sup>142</sup>

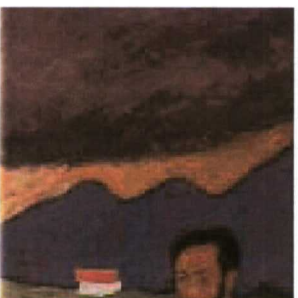
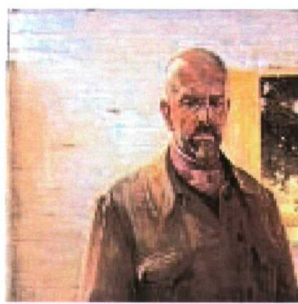
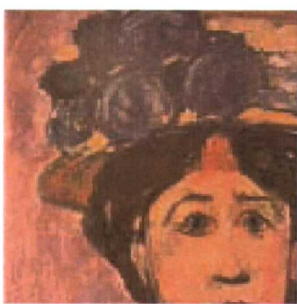
Otras veces se resaltan en su aspecto victorioso o idealizado:

*Otras veces se representa el aspecto épico del trabajo, la dignidad de la labor. Entonces se destacan los cuerpos fuertes de los obreros, juegos de músculos, torsos amplios, el modelado del pecho para expresar vigor. Tales matices exaltantes se pueden ver en infinidad de composiciones ácratas. (...) otra forma de representar el trabajo proletario era exaltando el heroísmo cotidiano de la labor.*<sup>143</sup>





*Parte. II. Autorretrato e identidad espiritual*



## Análisis de los autorretratos. Parte II.

Si hacemos un análisis comparativo de hombres y mujeres, se ven muchos datos representacionales acerca de la sumisión o la insumisión a unas normas estereotipadas para cada sexo.

En el tipo de *autorretrato colectivo*, donde el artista toma el significado simbólico de su persona en comparación con otra persona o colectivo, seguimos encontrando diferencias entre los autorretratos femeninos y masculinos, cada uno adoptando moldes sociales estereotipados. Ya hemos señalado que los *autorretratos colectivos* ó *hechos para otra audiencia* aportan visiones especialmente curiosas para analizar las representaciones femeninas en un contexto público y en relación con otras personas, situaciones tradicionalmente masculinas.



Ilustración 68 Son unos autorretratos de tipo esencialista, en donde la figura de la artista representada toma significados diferentes.

En el ámbito familiar se observa una relación de grupo, en el límite entre una esfera privada y una pública. Analicemos dos autorretratos de mujeres; el de Julia Manguillón, *Mi familia*, 1944, y el de Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1930.

J. Manguillón asume una posición narcisista de manera convencida, una posición inferior dentro de la jerarquía familiar; su pintura tiene una composición triangular, parecida a las imágenes tradicionales religiosas, con lo cual el punto de vista que conforma es el de la devoción religiosa, idea que aún está más marcada por su posición de rodillas frente al cuadro, el traje blanco y sencillo y los pies descalzos. El narcisismo es reforzado por esta



visión mitificada de sí misma, como una niña traviesa y pura. El subjetivismo se enfatiza cuando es ella la única que se representa ejerciendo una acción concreta, los demás se presentan adoptando un papel de modelos o espectadores. Por otra parte, se representa como objeto frente al grupo, pues aparece como absorta en su pintura y ausente, mientras que los otros personajes parecen más reales que ella misma, al establecerse un contacto visual entre estos y el que mira. La noción de identidad modesta y servicial se acerca más al *sujeto disgregado*, pues la forma que adopta para llamar la atención es la de convertirse en un objeto al cual se contempla.

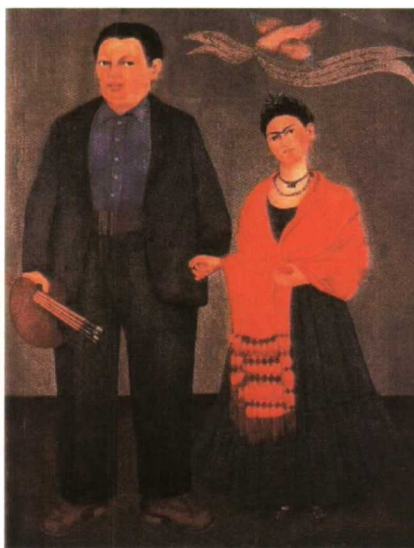
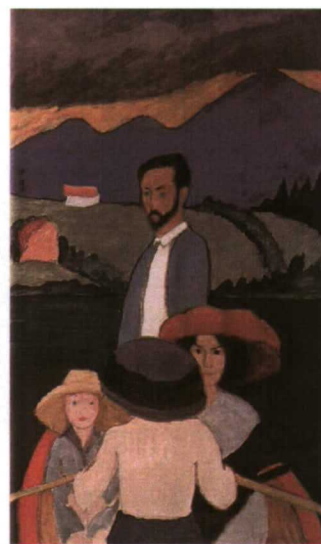


Ilustración 69 En estos autorretratos se ve formas convencidas de asumir una posición diferente y jerarquizada frente al marido.



Sin embargo, en el cuadro de Frida Kahlo la fórmula narcisista que se propone no es la de asumir una posición de objeto dentro de una composición devota hacia su familia, sino que utiliza una presentación científico-histórica; el lugar de donde sale el árbol genealógico es una vista externa de una finca familiar y los miembros de su familia no se representan de una forma jerarquizada sino por orden de generaciones. En el cuadro de F. Kahlo toda la escena conduce a resaltar el importante hecho de su nacimiento. Si en algún caso está presente la devoción religiosa no es para señalar esta actitud, sino el que toda esa unión genealógica diera por resultado mágico su persona. Este aspecto es intensificado al presentar su cuerpo infantil agigantado en comparación con el resto de la escena. La desnudez de su cuerpo es utilizada para subrayar su ser como sujeto no como objeto.

Tomando como ejemplo el estereotipo de mujer-esposa encontramos dos autorretratos significativos, el de Frida Kahlo, *Frida y Diego Rivera*, 1931, y el de Gabriele Münter, *Paseo en barca*, 1910. Estos dos autorretratos son narcisistas, puesto que se dan importancia a través de las figuras de sus maridos. En el caso del autorretrato de Frida Kahlo, desde la crítica feminista se ha resaltado la acentuada desproporción en los tamaños de cada figura, las diferencias bien marcadas en la forma de vestir, claramente masculina la de él, con los atrib-



utos de su profesión, la paleta y los pinceles, y ella, marcadamente femenina con los atributos de belleza.

G. Münter también se representa como sujeto narcisista convencida de su diferencia como mujer. Este narcisismo se traduce en una posición importante dentro de la composición. Todo el primer plano es un autorretrato de espaldas. Tras ella se representa la escena en la cual sobresale su marido que establece conexión con el espectador a través de la mirada y por debajo de él aparecen sentadas una niña y una mujer. Su visión subjetiva es la repre-



Ilustración 70. El tema familiar es tratado de diferente manera por J. Maltzewski.

sentación idealizada de su marido en donde ella parece asumir dignamente la posición de ayudante del guerrero; la figura de él en medio del paisaje y la posición dentro del barco y con respecto a los demás personajes nos hacen verlo como posible capitán del barco.

En el otro autorretrato, *Tobías y Las Parcas*, J. Maltzewski escenifica al héroe mitológico. La posición de sujeto adoptada es la de *sujeto disgregado*, pues es la víctima de un grupo de mujeres que juegan con su vida. En esta posición las mujeres conforman el elemento amenazador y negativo, por tanto en la de él, el rasgo de víctima se convierte en el aspecto heroico y positivo.

Dentro de los autorretratos colectivos en donde el artista se define a través de los otros personajes, tenemos una serie bastante común en los pintores, *autorretrato con modelo*. En estos autorretratos vemos, aparte de que se puede trasladar la relación al ámbito profesional, un intento por parte de los artistas de enaltecer su persona a través de la representación de la potencia sexual. En esos autorretratos suele aparecer la imagen del pintor que ejerce la acción vestido y la modelo desnuda suele encarnar la posición de objeto de la mirada masculina del pintor. Esto significa la representación de varias ideas ligadas a la masculinidad, como la potencia sexual; potencia creadora a través del uso como objeto sexual del cuerpo



Ilustración 71. Aquí vemos cómo es considerado por los artistas el tema del deseo y la potencia sexual con pequeños matices moralizantes. Su imagen queda como sujeto frente al objeto sexual femenino.

femenino. Por eso este tipo de autorretratos son muy escasos, por no decir casi nulos, en la práctica de las mujeres artistas.

En el autorretrato de Lovis Corinth, *Autorretrato con modelo*, 1903, se muestra mucho más contundente la separación entre *sujeto* y *no sujeto*. La forma de posicionarse es la de un *sujeto narcisista* o *esencial*, lo cual no quiere decir que se enfatice más su ser sujeto como persona desalienada ni tampoco que se deba elegir exclusivamente la misma posición de sujeto para autorrepresentarse. Posiblemente, en cualquiera de las tres posiciones de sujeto, el artista busca enaltecer su identidad pero quizás sea de ayuda llevar la cuestión a cómo se utilizan estas actitudes de la figura representada. Una posición crítica sería la que no comparte la visión estereotipada de las personas, por lo que se representaría evidenciando el conflicto; esta representación de uno mismo se alejaría de una posición placentera, como la *narcisista*, o dramática, como la *disgregada*. En términos estéticos se perdería en magia y en romanticismo pero se ganaría en crítica social. Por otra parte, se ganaría en una visión relacionada con lo Universal Concreto, lo que Hegel denominaba *síntesis*, es decir, una visión que contemple lo universal de una cultura centrada en los estereotipos diferenciadores que determinan nuestra personalidad y también el aspecto concreto y contextualizado de las situaciones representadas. Se podría decir que la elección de este esquema en las representaciones podrían



acercarse más aún a una comprensión de la realidad que refuerce la identidad de la mujer como sujeto, no cómo sujeto afectado por una situación, víctima de otro o superior a otro, sino como sujeto reflexivo que promueva la transformación. Aún así, las fórmulas del *narcisismo* y el *victimismo* siguen siendo unos rasgos emocionales muy importantes para la relación social y el desarrollo de la personalidad.

En este sentido nos parece esencial el desarrollo de una práctica artística que plantee los aspectos sexuales, cuestión que se hace bastante espinosa por los significados simbólicos asignados al cuerpo femenino en nuestra cultura. No se rompe con la jerarquía ni siquiera en el caso de que la artista mujer imite la fórmula de convertir en un objeto sexual al modelo varón, pues con las ideas preconcebidas sobre las diferencias sexuales resulta demasiado agresivo que una mujer adopte la posición de Otto Dix, por ejemplo, en su *Autorretrato con modelo desnuda*, 1923.

Otto Dix no se expresa de una manera tan narcisista como L. Corinth, quien representa a su mujer de espaldas, por lo que no se aporta nada más sobre su personalidad. La forma en la que ésta queda refugiada por el brazo de su marido hace hincapié en la idea de posesión de otra persona como si fuera un objeto. Mientras que Otto Dix no parece mostrarse tan convencido, acercándose a la posición de *sujeto disgregado*, como víctima de los deseos que le provoca la modelo desnuda tan cerca de él y tan voluptuosa, a lo que él responde adoptando en la representación el papel de hombre recto e intachable. Además la representación se acerca a la caricatura por la desproporción de formas y las diferencias entre él y ella, imperando la sensación de artificialidad. Recordando lo que decía J. Berger, la mirada preconcebida en nuestra cultura es lo que prepondera, por eso se hace dificultosa la representación de una sexualidad femenina en el caso de los autorretratos de mujeres.

¿Qué ocurre cuando el mismo pintor se compara con un amigo de la profesión? En el autorretrato de J. Malczewski, *La consegna della tevolezza-autoritratto con Mieczyslaw Gasecki*, 1922, el autor asume una posición más cercana al *sujeto disgregado*, aunque con matices. Se autor-

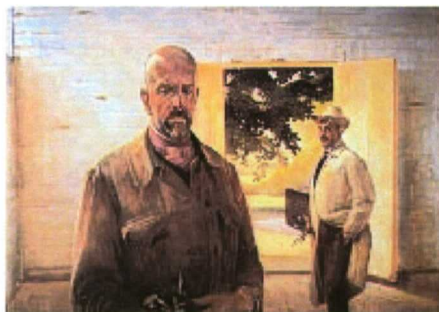


Ilustración 72. Diferentes formas de utilizar un símbolo asociado a lo femenino en autorretratos masculinos y femeninos.

representa con un amigo de la profesión para expresar simbólicamente un sentimiento de debilidad; a su compañero lo equipa con los utensilios de la profesión de pintor y él lleva una flor, un poco mustia, que sujeta con el antebrazo. Esta forma de agarrar la flor lo aparta de la idea femenina de flor, no la coge de forma delicada como en algunos autorretratos de Paula Modershon Becker sino de forma tosca y descuidada.

¿O qué ocurre cuando se relaciona la representación de la mujer con una esfera política como son las revoluciones sociales? Hay dos autorretratos colectivos de mujeres de tipo narcisista que no se muestran bajo parámetros muy convencionales. En el de K. Köllwitz, *Uptising*, la mujer asume una posición de dirigente de una revuelta social, pero de diferente manera a como se ha tratado este tema tradicionalmente. En el cuadro de E. Delacroix, *La libertad guía al pueblo*, 1830, aunque la mujer se representa en una actitud activa no deja de ser una visión idealizada, en forma de alegoría, cuestión que aparece mucho más matizada en la representación de la mujer-líder que muestra Köllwitz; representa una mujer real pero desconocida, que en un momento determinado incita a la masas a sublevarse, todos los trazos y la diagonal que dibujan su cuerpo intentan exagerar la acción, el movimiento. No es un personaje joven ni bello, más bien parece una mujer madura y humilde. Todas estos datos aportan información sobre los aspectos subjetivos de su persona contextualizando la escena en un marco más real que en el cuadro de Delacroix.

En *La tertulia*, de A. Santos, 1929, se muestra a un sujeto femenino fuera de los significados tradicionales en varios aspectos: se representa una reunión de mujeres en disposición de actividad no relacionada con lo lúdico ni con el trabajo doméstico y automático sino con

cierta actitud reflexiva y de aprendizaje. Los cuerpos se relacionan trazando diagonales y puntos de tensión, estableciéndose una composición altamente dinámica.

En los autorretratos *solitarios* se ve claramente la adopción de un tipo de sujeto narcisista. En esta posición narcisista las mujeres pueden optar por estereotipos femeninos tradicionales que la hacen diferenciarse diametralmente de las actitudes representadas por los hombres en sus autorretratos, resaltando los estereotipos de belleza. En el autorretrato de Frida Kahlo, *Autorretrato dedicado a L. Trosky*, 1937, la belleza está ligada a la idea de darse ella misma como regalo a un personaje político de la época.

El estereotipo tradicional femenino de belleza también es afrontado desde un ángulo que concuerda con el *sujeto disgregado* en el autorretrato de G. Münter, *Selbstbildnis mit hut*, 1909. En éste, sus manos agarran el collar de una manera dramática, cuestión que se acenúa con la expresión del rostro. En el de D. Tanning,

Ilustración 73. Posición de *sujeto esencial* utilizado por Frida Kahlo para darse como regalo a un amigo suyo.





*Cumpleaños*, 1942, el *sujeto disgregado* se muestra en la imagen enfrentada al paso de los años que contrasta con su cuerpo desnudo y juvenil.

En esta actitud narcisista, hay otro grupo de autorretratos femeninos donde se opta por disfrazarse con algunos símbolos propios de lo masculino tradicional, por lo que la posición narcisista, esta vez a través de la imitación de lo masculino, expresa una rechazo hacia los estereotipos femeninos. En los autorretratos de C. Cahun se asume de forma narcisista el disfraz de masculinidad; en uno, juega con la ambigüedad entre una pose tópica de objeto sexual femenino y una indumentaria agresiva, pelo rapado, camiseta de asillas, pelos en la axila (C. Cahun, *Autorretrato*, 1917). Y en el otro, como un personaje importante, se asemeja a un dandy, *Autorretrato*, 1921.



Ilustración 74. Adopción de la posición *disgregada* del sujeto, para expresar una angustia frente la idea de belleza femenina.



Sin embargo, Frida Kahlo se posiciona en la tónica del sujeto disgregado pues la imagen se presenta con algo de dramatismo; la frase de la parte superior se refiere a una canción infantil de Méjico: *Mira que si te quise, fue por el pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero* (F. Kahlo, *Autorretrato con pelo cortado*, 1940). Se sabe que pintó este cuadro en un periodo de separación de Diego Rivera<sup>144</sup> y se puede interpretar como una especie de autocastigo.

La identificación con un objeto simbólico es también un rasgo significativo de la forma diferente en la que se representan hombres y mujeres. El caso de la flor, símbolo de delicadeza y sensibilidad, ha estado culturalmente asociado al género femenino, y resaltan curiosas las fórmulas adoptadas por los artistas en función de lo que querían expresar. Paula Modershon Becker utiliza en varios autorretratos el símbolo de la flor, (Paula Modershon Becker, *Selbstbildnis, zwei blumen in der erhobenen linken hand*, 1907, y *Selbstbildnis frontal mit blume in der rechten hand*, 1906-07). En ellos se observa una identificación clara, coge la flor directamente con la mano y al hacer relación con su rostro detrás, da sensación de fundirse completamente con la delicadeza o armonía de la flor. En uno de ellos se posiciona como



Ilustración 75. las mujeres utilizan la simbología tradicionalmente asociada a lo masculino desde posiciones de sujeto victimistas o narcisistas.

*sujeto esencial o narcisista* valorando la femineidad y en el otro como *sujeto disgregado* abandonándose a una debilidad borrosa.

En el caso del artista masculino, la identificación se hace más conflictiva (J. Malczewski, *Autorretrato con jacinto*, 1909); en esta obra, el significado que adquiere la flor no es el del amor o la fragilidad sino más bien el de la sensibilidad artística. El símbolo es utilizado de manera que en su propia persona no se vea cuestionado su valor viril, reforzado éste por la posición estratégica de su cuerpo y el tamaño de la flor. Sostiene la flor, no directamente como en los casos previos, sino a través de una maceta y presionando ésta como si fuera un fusil, contrastando con la morbidez de los jacintos. Además la indumentaria y su rostro grave y concentrado, su posición firme y vertical, se identifican más con la frialdad y la apariencia militar. Por lo tanto, en este autorretrato masculino se observa una forma de identificarse de manera narcisista con un símbolo, culturalmente femenino, acentuando su ser sujeto y su masculinidad. Se hace patente por una parte que los símbolos, culturalmente asociados a lo femenino, pueden ser utilizados por los artistas a condición de que se refuerce su identidad masculina. Aunque J. Malczewski hubiera cambiado su forma de identificarse con el símbolo flor y suponiendo que pudiera hacerlo más libremente con los valores femeninos de la flor, como hace P. M. Becker, el resultado sería extraño pues se identificaría más con la figura del «marica».



## Hipótesis y conclusiones. Parte II.

En el análisis de los autorretratos de la parte II, continuamos adoptando como clasificación general la de los autorretratos hechos para otra audiencia o *autorretratos colectivos* y los *autorretratos solitarios*.

Los *autorretratos colectivos* son importantes para el análisis de la relación del individuo con los otros. Dentro de ese ámbito social hemos diferenciado en el autorretrato diferentes contextos, como son el familiar, el profesional, el sexual y el contexto político o de protesta social.

En los *autorretratos solitarios* se hace un análisis de las diferentes formas psicológicas en que los artistas se posicionan ante un objeto simbólico o ante sí mismos como objeto. En este grupo hemos diferenciado los autorretratos ante el estereotipo de belleza, ante el estereotipo de fuerza y agresividad y ante el estereotipo de delicadeza y sensibilidad. Estos autorretratos se apoyan en símbolos que ya tienen ciertos valores en nuestra cultura.

Una vez hemos analizado a lo largo de este apartado las diferentes corrientes de pensamiento posilustradas que influyen en la construcción de la identidad y si a partir de Hegel la identidad se comprende como un movimiento constante de reflexión con capacidad de elegir la propia vida, no sujeto a concepciones metafísicas de un destino marcado por Dios, entonces es cuando se empieza a concebir la identidad con capacidad para la desalienación. Si además la identidad moderna está indisolublemente ligada al término subjetivismo, es decir, la conciencia de que no existe una verdad absoluta ni un sujeto ahistórico sino que la realidad y las identidades se comprenden a través del prisma del relativismo histórico, los artistas modernos van a utilizar el autorretrato no sólo como celebración de su propia imagen, sino como un medio para expresar su subjetividad espiritual, sus sentimientos, deseos, frustraciones y su relación con una sociedad y su historia.

En este sentido se verifica la primera hipótesis sobre la posibilidad de que los autorretratos enfaticen el ser sujeto en la mujer, pues la intención del artista tiende en la modernidad a valorar los aspectos subjetivos de la persona frente a la apariencia externa. En cuanto a las diferencias sexuales, las corrientes humanistas prefieren situarse en una diferencia que no nos haga sentirnos inferiores o superiores al otro, sino en un sentimiento de profunda libertad individual que nos separa como individuos con nuestra circunstancia personal unívoca, inevitablemente unido a un sentimiento de igualdad universal como identidad ligada a la noción de persona.

*La primera identidad es la identidad humana. La primera sociedad es la sociedad humana, la antropolópolis (...). La primera bandera es el cuerpo humano. (...) El primer idioma con el que el ser humano se comunica con los seres humanos es el llanto. (...) El humor es el pan nuestro de cada día. La risa y el humor son patrimonio de la humanidad. (...) el tono, la música, la melodía y el ritmo siguen siendo los mismos para*

## Parte II. Autorretrato e identidad espiritual

*todos los seres humanos. (...) nunca hubiese pensado ni imaginado que los seres humanos éramos tan humanos, tan idénticos, tan iguales, tan semejantes. (...) Tolerar es un verbo que no encaja bien ni con la realidad humana, ni con el maravilloso patrimonio de la humanidad, ni con los mismos derechos humanos. (...). El hecho de que exista el Corán, el Apocalipsis y el Génesis, el hecho de que haya templos budistas, hindúes, cristianos y todos los demás no es algo que como una fístula debamos tolerar. Como seres humanos debemos descubrir y saborear todo el patrimonio de la humanidad, mosaico maravilloso en el que no sobra ningún minúsculo trocito.*<sup>145</sup>

Se abre a partir de ahí una gama amplia para utilizar los códigos tradicionales del arte en sus variantes más expresivas. Consecuencia de esta construcción cultural de la identidad es



Ilustración 76. Los códigos tradicionales del arte se utilizan en su variante más expresiva, para mostrar mejor el estado emocional del representado

que en las representaciones se pierda en parte la posibilidad de identificar al sujeto por su apariencia externa y se gane en las representaciones subjetivas de la identidad. Un ejemplo puede ser la obra de la artista, H. Sjerbeck, en cuyos autorretratos tempranos se aprecia una utilización naturalista de la pincelada y el color (*Omakeva*, 1912 y *Omakeva musta tausta*, 1915) y en aquellos más cercanos a la fecha de su muerte se nota gran diferencia en los aspectos que se resaltan de su persona y utiliza de forma expresionista los trazos de la pincelada (*Punatäpläinen Omakeva*, 1944). Esto no quiere decir que los que utilicen un código más realista tengan pocas probabilidades de construir a la mujer como sujeto, sino que en cierta manera se abre una gama de formas de usar los códigos del arte que antes no se habían explotado.

Esta conclusión necesita ser matizada porque también depende de la utilización que haga cada artista de los códigos representacionales. Los estilos artísticos no son en sí mismos más o menos favorables a una subjetivación mayor de la identidad-mujer, sino la utilización que se haga de ellos; de ahí las diferencias en los mensajes cuando un estilo como el Romanticismo es utilizado por los agentes publicitarios o cuando es utilizado por un pintor/a para denunciar una situación social.



Lo mismo ocurre cuando se adopta una actitud psicológica: narcisista-esencialista, victimista o crítica. Por tanto, se podría concluir que cualquiera de estos tres tipos de sujeto sirven para enfatizar una representación más subjetiva de la identidad. Según como se utilicen, los autorretratos adquieren un sentido más o menos rompedor; si el victimismo sirve para expresar un sentimiento o para denunciar un rol que nos enajena o si el esencialismo narcisista sirve para potenciar unos valores femeninos socialmente menospreciados, entonces consideramos que pueden construir identidades más cercanas al subjetivismo y que no son tan sólo una celebración sin más de nuestra propia imagen. En los autorretratos masculinos sucede lo mismo, si el artista utiliza una posición *disgregada* para cuestionar unos roles sociales diferentes entre hombres y mujeres, si sirve para resaltar lo extrañados que nos sentimos ante estas diferencias normativas (Otto Dix), se enfatizará más el ser sujeto femenino, que si se pretende sólo reforzar la imagen prepotente apoyándose en unos roles sociales ya jerarquizados, (Lovis Corinth).

Desde las posiciones que intentan hacer una crítica lo más comprometida posible con la realidad social, como son las de muchos movimientos del arte de vanguardia y del feminismo, se ha profundizado en la cuestión de la efectividad política de algunas posturas sobre otras y algunas posiciones del sujeto se ven como limitadoras más que como rupturistas. Estas perspectivas asocian un tipo de sujeto con un posicionamiento político y, teniendo en cuenta lo reducido del ámbito al que nos referimos, dichas asociaciones no deben tomarse de forma determinante. Sin embargo las posiciones del sujeto esencial, de talante optimista, y del disgregado, pesimista están más en consonancia con una manera de entender la realidad de forma romántica, algo que nos aparta de una visión menos pasional apoyada por el racionalismo histórico.

El representarse de una manera esencial-narcisista reafirmandose en unas posturas que nos diferencian frente a otro grupo sexual y de una forma prepotente, es decir, de una forma jerarquizada que supone superior lo nuestro e inferior lo otro, es caer en un elitismo o caer en ideologías anti-ilustradas creyendo en la idea de una identidad atemporal y haciendo relacionar la identidad del sujeto mujer con los rasgos biológicos que culturalmente han sido utilizados para discriminarla.

Volvamos a remitirnos al uso del narcisismo como un medio para valorar lo femenino, tradicionalmente desprestigiado, sin pretensiones de imponer un valor femenino sobre otro masculino. La valorización de la masculinidad por encima de la feminidad es algo que han denunciado desde diversos puntos de vista muchos teóricos. Por ejemplo, el sociólogo Jesús Ibáñez:

*Las mujeres (biológicas) han sido feminizadas (socialmente): transformadas en sexo dominado. Convertidas (anulando su subjetividad) en reposo del guerrero. A través de los tiempos la razón masculina (a/b) ha producido distintas aplicaciones: activo/pasivo, en Grecia; divino/demoníaco, en la Edad Media; razonable/irrazonable, en la Edad Moderna. Encarnan la razón las clases dominantes: varones, blancos, propietarios, heterosexuales, adultos, cuerdos, sanos, urbanos... Encarnan la sinrazón las clases dominadas:*

## Parte II. Autorretrato e identidad espiritual

*mujeres, personas de color, proletarios, homosexuales, niños, locos, enfermos, rurales... Como antes lo encarnaban, lo activo y lo pasivo, lo divino y lo demoníaco. Las ciencias sociales, las sociologías y las psicologías, son dispositivos de aplicación de esta razón falocrática. Siempre se trata de reducir lo irrazonable, lo que no se somete a razón, el resto de la división a/b. Lo que no deja reducir a valor lo que no vale.*<sup>146</sup>



Ilustración 77. Autorrepresentación de mujeres en una práctica asociada a la educación; la tertulia.

En los *autorretratos solitarios* se puede ver cómo las mujeres artistas han utilizado los símbolos tradicionalmente masculinos (el atuendo, pelos en las axilas, pelo muy corto...) para jugar con la idea de fuerza y agresividad. En estos casos se toman prestados, bajo la aceptación de que existen unos símbolos ligados culturalmente a unos sentimientos de fortaleza etc., para apoyarse en ellos y ver su imagen revalorizada.

En la utilización que hace Claude Cahun de los pelos en la axila, símbolo tradicional masculino, se ve un aspecto concreto de masculinidad que consigue provocar al espectador. Esta crudeza y agresividad al utilizar los símbolos tradicionalmente masculinos, están ausentes en el autorretrato de Ana Bilinska, de una generación anterior, donde se expresa esta crudeza a través de la pose masculina. La utilización de estos símbolos es rompedora con las normas asociadas a lo femenino. De todos modos se pasa por la creencia de que la imaginería asociada a lo masculino nos va a revalorizar como sujetos, no siendo así necesariamente, puesto que este mundo, dividido en opuestos, es un constructo cultural que separa a las



mujeres y los varones en sus diferencias. La cuestión necesitaría ser matizada; qué tipo de masculinidad o feminidad es la que se propone, en qué circunstancia y quiénes la proponen.

De todos modos no es lo mismo utilizar unos símbolos masculinos valorizados en nuestra cultura para evidenciar el derecho de libertad individual, que usar un narcisismo que nos haga menospreciar al otro. Las autorrepresentaciones se hacen más elocuentes cuando observamos los *autorretratos colectivos*, donde el narcisismo se toma como postura ante otras personas. Entonces es cuando se ve la forma sumisa en la que se expresan las mujeres artistas con sus maridos, resaltando en ellos el aspecto profesional y en sí mismas el de acompañantes, como en los autorretratos de G. Münter y Frida Kahlo, o resaltando en ellos el recibir consideraciones afectivas y en ellas el dar amor. En el caso de los autorretratos masculinos de Otto Dix y Lovis Corinth, se expresa una prepotencia con respecto a la imagen de la mujer que difícilmente se encuentra en casos parecidos de la variante femenina.

Hay autorretratos femeninos en donde no se cede el papel protagonista al varón; es cuando la mujer toma una posición de mando, como en *El levantamiento*, de K. Kolwitz, o cuando la mujer se muestra en una reunión de mujeres, es decir el varón no aparece, como en la autorrepresentación de Angeles Santos, *La tertulia*. Estas formas de utilizar el narcisismo sí nos parece que enfatizan en la mujer su ser sujeto desalienado, pues no suponen una preponderancia exclusivista y determinista de la mujer, sino una ruptura con algunos aspectos asociados tradicionalmente a lo femenino. En un caso la mujer no puede acceder al poder político ni tomar actitudes de mando y en el otro, caso la reunión de mujeres resulta en sí provocadora porque tradicionalmente no se entiende cómo un grupo de mujeres puedan reunirse sin la presencia de un hombre. Estos prejuicios están asociados a una ideología homosocial que discrimina a las mujeres en sus relaciones sociales con los varones y entre ellas mismas:

*La relación con las mujeres en el patriarcado puro, sólo se produce de dos formas igualmente secundarias: Para obtener servicios específicos, domésticos, sexuales o, más sofisticadamente, de consuelo.*

*Como forma indirecta de relacionarse con los varones mediante la posesión y la ostentación de mujeres.*

*En las demás situaciones el varón gusta de trabajar, consultar, comentar o entretener su ocio con varones.(...)Pese al progreso de la (heterosocialidad), el sistema de socialización/construcción del varón permanece casi intacto, de modo que cada varón es obligado a interiorizar un discurso cuya lógica última es precisamente la homosocialidad.<sup>147</sup>*

Por lo que, especialmente estos últimos autorretratos nos parece que ofrecen una imagen rompedora y utilizan el narcisismo para aportar a la imagen de la mujer su consideración como sujeto, sin la consabida objetualización del otro. La escena en ambos casos está cargada de datos que aportan información sobre las mujeres y su momento concreto. La primera es una mujer madura de la clase social trabajadora, es una mujer real que con el gesto incita a los trabajadores a sublevarse. En el autorretrato de Angeles Santos se hace una valoración del aspecto lúdico, agradable y reflexivo del momento de la tertulia, subrayando

el carácter no alienado de esta reunión de mujeres que se comunican creando relaciones intelectuales.

Sin embargo, la posición narcisista-esencialista del sujeto acepta positivamente que la concepción del sujeto como persona humana pasa por aceptar la dicotomía entre lo femenino y lo masculino. Esta postura se relacionaría con una especie de ilusión romántica tendente al optimismo, pero que acepta la división en mundos compartimentados y contrapuestos.

La forma victimizada de representarse, es decir, la elección del *sujeto disgregado*, también tiene sus objeciones desde el punto de vista ético-político de los movimientos sociales. Podría relacionarse con corrientes de pensamiento contemporáneas, en la línea de Schopenhauer, el psicoanálisis o la postmodernidad, en su actitud conformista frente a la posición de no sujeto. A partir de ahí, los autores postmodernos incitan al sujeto a construir su identidad asumiendo los lugares limítrofes, la seducción, la asimilación como apariencia en una práctica hedónico-narcisista, el desorden y la incoherencia. Los autores posmodernos aúnan tanto las posiciones que tienden hacia el narcisismo: las prácticas hedónicas y placeras, el pastiche, el espectáculo, la teatralización..., o hacia el victimismo: el desorden, lo obscuro, lo escatológico.

Ahora nos detendremos en la postura victimizada de los autorretratos que hemos comentado y las posibilidades para romper con los discursos imperantes en nuestra cultura sobre la condición de no sujeto femenino, y la forma en que es utilizada esta posición por los hombres y las mujeres. Ciertamente es, como vemos en algunos autorretratos, como el de Dorothea Tanning, que al representar el sentimiento de madurez de una mujer todavía joven y sexual se posiciona de una forma victimizada, lo cual podría leerse como una visión subjetivada que expresa frustración y una crítica hacia el estereotipo de belleza, que en una cultura androcéntrica se ve como «normal». Frente a los autorretratos que tocan el tema de la familia, donde es completamente diferente la visión que pueda tener un hombre hacia sí mismo respecto al tema de la belleza.

En los autorretratos donde se trata un símbolo asociado a lo femenino, como es la flor, y asociado a unos sentimientos de delicadeza, vemos las diferentes formas de aproximarse de manera victimista en los hombres y en las mujeres. Dado que es un símbolo asociado a lo femenino en nuestra cultura tiene un valor negativo, en consecuencia se observa la conflictiva relación entre el sujeto (masculino) y el objeto (femenino) que entabla J. Malczewski en su autorretrato. Su imagen masculina debe quedar reforzada por la pose y la expresión del rostro prácticamente militar. Sin embargo, la identificación que establece P. M. Becker con el mismo objeto es de una fusión total con el símbolo de manera vencida, cuestión que en su caso es acentuada por lo borroso de su figura. El romanticismo en este sentido vendría a resaltar su aspecto delicado más que su sensibilidad artística como en el autorretrato masculino. Su intención, al no presentarse dentro de un contexto más socializado, podría equipararse con la de muchas pinturas modernas y contemporáneas: la expresión de un sentimiento, y en este sentido aportaría subjetividad a su persona.

En los autorretratos de rostro, las diferencias entre los femeninos y los masculinos son



menos evidentes, puesto que los sentimientos son todos humanos. Las diferencias se marcan más, cuando se presentan datos en un contexto o lugar concreto, unos tipos humanos diferenciados: el marido, la amante, los disfraces que cada uno asume en sus relaciones sociales. Es decir, cuando se pone énfasis en los valores morales diferenciados para hombres y mujeres.

De ahí lo ilustrativo del autorretrato de J. Malczewski al retratarse en el momento crítico de la acción, el de salir a pintar, al lado de un amigo de la profesión; el otro competidor masculino está ya saliendo por la puerta con las herramientas de trabajo y él está allí asumiendo una posición débil frente a otro hombre. Al concretar el momento y los personajes del entorno, es cuando se observa que el artista asume un rol social débil cuando la comparación se establece con otro hombre concreto, otro pintor preparado para la acción; entonces la amenaza es más real que cuando se presenta él sólo o con un grupo de mujeres jóvenes (*Tobías y las Parcas*); en tal caso se permite incluso parodiarse a sí mismo. Se concluye, pues, que la forma en la que se autorrepresentan los artistas hombres se diferencia de las autorrepresentaciones femeninas en la utilización de este tipo de posicionamiento victimista.

Desde una perspectiva feminista el problema, al identificarse con una posición victimizada o esencialista, es que no se promueva la acción y el cambio. En el ámbito artístico los movimientos de las vanguardias se esforzaron por representar la realidad social del sujeto de una forma más comprometida.

Con esa intención crítica, se utilizan algunas estrategias de ruptura como la ironía o la concreción histórico-temporal frente a las abstracciones atemporales del sujeto, se intentan apartar de las visiones ensoñadas o legendarias del sujeto, y antes que tomar una posición ante el conflicto, en uno u otro sentido, se intenta presentar el conflicto mismo. Por el contrario la romantización (sublimación) significa ante todo simplificar y unificar la vida, liberarla de la torturante dialéctica de toda esencia histórica, excluir de ella todas las contradicciones insolubles y mitigar las oposiciones racionales que se enfrentan a los sueños y a las fantasías románticas.

NOTAS: Parte II

- 1 FERRATER MORA, J, (1994); Diccionario de Filosofía. Barcelona, Edit. Ariel. II Tomo p. 1743
- 2 FERRATER MORA, J, (1994); Diccionario de Filosofía. Barcelona, Edit. Ariel. II Tomo
- 3 SCHNEIDER, N., (1995), "Semejanza e idealización" en El arte del retrato, Colonia, Taschen, p.p. 12-18
- 4 HAUSER, A., (1964); Historia social de la literatura y el arte, Madrid, ediciones Guadarrama, Tomo II, p. 190
- 5 HAUSER, A, (1961); Sublimación y simbolización en " Introducción a la Historia del arte", Madrid, Ediciones Guadarrama, p. 71
- 6 Ibídem, p. 73
- 7 Ibídem, p. 74
- 8 Ibídem, p. 75
- 9 Op.cit, Ibídem, Psicoanálisis, sociología e historia en Ibídem, p. 119
- 10 Op cit. Ibídem, Sublimación y simbolización, en Op. cit. p. 79
- 11 Ibídem, p. 79
- 12 Ibídem, p. 81
- 13 Ibídem, p. 79
- 14 RODRÍGUEZ MAGDA, R.M<sup>a</sup>, (1989), El sujeto en " La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna", Barcelona, Anthropos, p. 129-130. Todo este esquema está extraído de este apartado en el libro mencionado
- 15 Enciclopedia Microsoft Encarta 99
- 16 RODRÍGUEZ, MAGDA, R.M<sup>a</sup>, (1989), El sujeto, Ibídem, p. 130
- 17 LACAN, J., (1999); Enciclopedia Microsoft Encarta, 1993-98 Microsoft Corporation, p.
- 18 LACAN, J., (1978); La metáfora del sujeto, Argentina, Homo sapiens, p. 53
- 19 GOMBRICH, (1979); Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, p. 23
- 20 LACAN, J., (1978); La metáfora del sujeto, Argentina, Homo sapiens, p. 46
- 21 Ibídem, p. 47
- 22 FOUCAULT, M., ( 1999); Sexo , poder y gobierno de la identidad, ( entrevista), en " La balsa de la Medusa" p. 150-159. (1<sup>a</sup> edición en inglés , Toronto, junio 1982)
- 23 FOUCAULT, M., ( 1999), Ibídem, p. 152
- 24 Ibídem, p.153
- 25 LYOTARD, Jean-François, ( 1987); La postmodernidad ( explicada a los niños), Barcelona, Ed Gedisa, p. 36
- 26 BAUDRILLARD, J. (1985); El éxtasis de la comunicación en "La posmodernidad" ,V.V.A.A., Barcelona, Ed. Kairós. p.p. 187-199



- 27 BAUDRILLARD, J., Op. Cit., Ibidem, p.p. 187-199
- 28 OVIDIO N. P. (1972); *Las Metamorfosis*, Madrid, Espasa-Calpe, 1ª edc. 1963, p. 62.
- 29 HAUSER, A. ( 1971); “ El narcisismo y la alienación” en *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, p. 264
- 30 FREUD, Sigmund, (1988); *Introducción al narcisismo* en “ *Freud obras completas*”, Vol. 11, Barcelona , Ediciones Orbis, 1ª edc. en 1914. p. 2017
- 31 Ibidem, p. 2024
- 32 ANDREAS- SALOMÉ, Lou., (1982); *El narcisismo como doble dirección*, Barcelona , Tusquets Editores, p.129.
- 33 Ibidem, p.132.
- 34 BAUDRILLARD, J., (1989); *I'll be your mirror* en “ *De la seducción*”, Madrid, Cátedra, p. 69
- 35 BAUDRILLARD, J. (1985); *El éxtasis de la comunicación* en “*La posmodernidad*” , V.V.A.A., Barcelona, Ed. Kairós.p.p. 187-199
- 36 OWENS, Graig (1989); *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo* en “*La posmodernidad*” , V.V.A.A., Barcelona, Ed. Kairós.p.p. 93-125
- 37 MELCHOR- BONNET, S., (1996); *Un narcisismo colectivo*, en “ *Historia del espejo*, edt. Herder, Barcelona, p. 164.
- 38 A. CARUSO, I.( 1979); *Narcisismo y socialización. Fundamentos psicogenéticos de la conducta social*, Siglo Veintiuno editores, 1ª edición en 1976
- 39 CARUSO, I.A. (1976); *Narcisismo y socialización. Fundamentos psicológicos de la conducta social*, Madrid, siglo veintiuno editores, p.p. 81-82
- 40 CARUSO, I.A. (1976); *Narcisismo y socialización. Fundamentos psicológicos de la conducta social*, Madrid, Siglo Veintiuno editores, p.48
- 41 A. CARUSO, I.(1979); *Narcisismo y socialización. Fundamentos psicogenéticos de la conducta social*, Siglo Veintiuno editores, 1ª edición en 1976,p. 49
- 42 HAUSER, A. (1971); “ *la alienación como clave del Manierismo*” en *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, p.p. 217-218
- 43 HAUSER, A. (1971); “ *la alienación como clave del Manierismo*” en Ibidem, p. 253
- 44 HAUSER, A. (1971); “ *la alienación como clave del Manierismo*” en *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, p.218
- 45 HAUSER, A. Op. Cit. Ibidem, p. 262
- 46 HAUSER, A. (1971); “ *Narcisismo y alienación*” en *El Manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, p.264
- 47 MADERUELO, J., (2001); *Una isla para el Naufragio* en *EL PAIS, BABELIA*, 17 de febrero, p. 9
- 48 MADERUELO, J., Op. Cit. Ibidem, p. 9
- 49 LAUXEROIS, J. ( ); *Narcisism and Modernity*, Artpress, nº 252, p. 43
- 50 LAUXEROIS, J. Op. Cit., Ibidem, p. 43
- 51 SCHNEIDER,N., (1995), “*La gran época del retrato*” en *El arte del retrato*, Colonia,

*Parte II. Autorretrato e identidad espiritual*

- Taschen, p. 10
- 52 FRANCASTEL, Pierre y Galienne., *El retrato*, Ediciones cátedra, 1988. p. 227
- 53 WORRINGER, W. ( 1968), *Problemática del arte contemporáneo*, Ediciones Nueva Visión, Argentina. p.13
- 54 HAUSER, A ( 1964), *El romanticismo alemán y el de Europa occidental en* " Historia social de la literatura y el arte", Madrid , ediciones Guadarrama, Tomo II, ( 1ª edc. en inglés en 1951), p.p.173-239
- 55 HAUSER, Arnold, ( 1964); "Revolución y arte" en *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, ediciones Guadarrama, p.p. 140-172
- 56 FERRATER MORA, J.( 1994); *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Edit. Ariel. II Tomo
- 57 FERRATER MORA, J.( 1994), *Ibíd.*
- 58 HAUSER, A ( 1964), *Rococó, clasicismo y romanticismo en* " Historia social de la literatura y el arte", Madrid , ediciones Guadarrama, Tomo II, ( 1ª edc. en inglés en 1951), p. 161
- 59 HAUSER, a. *Ibíd.*, p. 162
- 60 MICHELI, Mario de, ( 1990); *Las vanguardias artísticas del S XX*, Alianza editorial, Madrid, 1ª edc. 1979. P. 298
- 61 HAUSER, a. *Ibíd.*, p. 178
- 62 HAUSER, A. *Ibíd.*, p. 176
- 63 HAUSER, A. *Ibíd.*, p.192
- 64 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p.221
- 65 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p.222
- 66 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p.222
- 67 HAUSER, A. *Naturalismo e impresionismo en Ibíd.*, p. 450
- 68 HAUSER, A. *Rococó, Clasicismo y Romanticismo en Ibíd.*, p. 183
- 69 HAUSER, A ( 1964), *El romanticismo alemán y el de Europa Occidental en* " Historia social de la literatura y el arte", Madrid , ediciones Guadarrama, Tomo II, ( 1ª edc. en inglés en 1951), p.p. 173-239
- 70 TOUCHARD, J. ( 1964), " La historia universal según Hegel" , en *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Edt. Tecnos, p. 393.
- 71 HAUSER, A. *Ibíd.*, p. 184
- 72 HAUSER, A. *Ibíd.*, p. 185
- 73 BRODE, N & GARRARD, M. (1994), *Conversations With Judy Chicago and Mariam Schapiro en* "The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact", edited by Norma Broude and Mary Garrard, Nueva York, p.p. 66-85
- 74 HAUSER, A. *Op.cit.*, *Ibíd.*, p. 186
- 75 HAUSER, A. *Op.cit.*, *Ibíd.*, p. 186
- 76 HAUSER, A. *Op.cit.*, *Ibíd.*, p. 186
- 77 HAUSER, A. *Op.cit.*, *Ibíd.*, p. 174
- 78 HAUSER, A. *Rococó, Clasicismo y Romanticismo en Ibíd.*, p.p. 174-175



- 79 HAUSER, A. *Ibíd.*, p.190
- 80 HAUSER, A. *Ibíd.*, p.191
- 81 Mary Schelley anticipa la alienación tecnológica vinculada a lo mágico-demoníaco en *Frankenstein*, obra que también se puede entender como una plasmación del desdoblamiento de la personalidad.
- 82 JENTSCH, Ralph (1997); *Análisis de la situación y previsiones de Grosz 1925 -1933 en George Grosz. Los años de Berlín*, Madrid, Fund. Thyssen Bornemisza, 28 de mayo 14 sep. p.135
- 83 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p.342
- 85 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 241
- 86 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p.324
- 87 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 249
- 88 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 328
- 89 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 335
- 90 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 241
- 91 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 259
- 92 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 261
- 93 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 245
- 94 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 264
- 95 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 265
- 96 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 266
- 97 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 316
- 98 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 318
- 99 ALAIN,(1967); *La imaginación en las pasiones en "Sistema de las Bellas Artes"*, Siglo Veinte, Buenos Aires, p. 23-26
- 100 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 320
- 101 HAUSER, A. (1971); " Descubrimiento del humor" en *Descubrimiento del humor*, Madrid, edc. Guadarrama, p. 318
- 102 ANDREAS - SALOMÉ, Lou, (1982); " El narcisismo como doble dirección", Tusquets Editores, Barcelona, , 1ª edc. 1913, p. 143
- 103 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 468
- 104 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 469
- 105 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 470
- 106 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 472
- 107 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 474
- 108 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 475
- 109 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 478
- 110 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 485
- 111 HAUSER, A, ( 19 64 ); *Ibíd.*, p. 492
- 112 En este sentido es enormemente elocuente el análisis que hace sobre la autoridad la

anarquista A. David-Néel, poniendo el peso de la liberación en el conocimiento de nuestra propia experiencia y necesidades individuales, no en la obediencia de una leyes o derechos que de ningún modo pueden ser universales, puesto que siempre van a estar redactadas por unos individuos con sus propios intereses con su propia verdad. Para nosotros expresa la asunción del principio básico del subjetivismo.

113 DAVID-NÉEL, Alexandra , op. cit., *Ibídem*, p. 24

114 *Ibídem*, p. 29

115 *Ibídem*, p. 31

116 *Ibídem*, p. 76

117 *Ibídem*, p. 77

118 FOUCAULT, M., (1999), Op. Cit. *Ibídem*, p.154

119 RODRÍGUEZ, MAGDA, R. M<sup>a</sup>, (1989), El leviatán bondadoso en “ La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna”, Barcelona, Anthropos, p.78. Ella describe, a través de la obra de M. Foucault, cómo conceptual, afectiva y políticamente, hemos ido pensando en el poder de una manera diferente.

120 RODRÍGUEZ, MAGDA, R.M<sup>a</sup>, (1989), Op. Cit. *Ibídem*, p.78

121 *Ibídem*, p. 78

122 Este modelo tiene que ver con el ya citado proceso mental dialéctico de Hegel, tesis-antítesis-síntesis, se extrapola a esta dinámica dialéctica del poder. Según R. M<sup>a</sup>. Magda el modelo dialéctico empezó a declinar en el seno mismo del freudo-marxismo. *Ibídem*, p. 78

123 *Ibídem*, p. 78

124 *Ibídem*, p. 78

125 *Ibídem*, p. 79

126 *Ibídem*, p. 79. Foucault y Deleuze, como dice R. M<sup>a</sup> M. , entrarían dentro de esta visión. Pero esta visión desencadena un cierto estatismo. Ella sigue analizando las críticas que se vierten sobre el modelo dialéctico a través de dos textos: Foucault, El poder y la norma en “Discurso, Poder y Sujeto”, Aula abierta, Universidad de Santiago de Compostela, n° 3, 1987 , y el de Deleuze, *Ecrivain non : un nouveau cartographe* en “ Foucault”, París, Minuit, 1986.

127 *Ibídem*, p.82

*Ibídem*, p.82

128 RODRÍGUEZ, Joaquín; “Vigilar y castigar. Michel Foucault” en BICEL( Boletín Interno del Centro de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo), Num. 11, Abril 2001, p.p. 35-38.

129 RODRÍGUEZ, Joaquín, *Ibídem* en Op. Cit.,p.p. 35-38

130 CORTAZAR, J. (1985); *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano* en “Julio Cortazar. Textos políticos” , Barcelona , Plaza & Janés

131 NUÑEZ, M. ( 1999); *Del conservadurismo como una de las bellas artes* en “ ImpasseDos. Creación y contexto artístico en el Estado español”, Ayuntamiento de



- Lleida, p.p.130-37. En este libro se puede consultar una relación de textos bastante críticos, de artistas españoles contemporáneos, sobre el panorama actual español. Los debates son elementales pues ofrecen un punto de vista que relaciona el arte con otras preocupaciones de tipo económico social, aspectos que no se suelen tener en cuenta en el arte institucionalizado.
- 132 NUÑEZ, M. ( 1999); Op. Cit. Ibídem, p. 130
- 133 Es decir, en el papel que el arte desempeña como emisor de juicios, en definitiva como propaganda.
- 134 NUÑEZ, M. ( 1999); Ibídem, p. 132
- 135 Ibídem, p. 132
- 136 Ibídem, p. 132
- 137 Ibídem, p. 133
- 138 Ibídem, p.134
- 139 Ibídem, p.135
- 140 LITVAK, L. (1988); *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona, Edc. del Serbal, p.62
- 141 LITVAK, L., Op. Cit., Ibídem, p. 62
- 142 LITVAK, L., Op. Cit., Ibídem, p. 65
- 143 LITVAK, L., Op. Cit., Ibídem, p. 68
- 144 WABERER, Ketoven (1994); *Frida Kahlo. Master pieces*, Munich, Schirmer´s Visual Library, p.40.
- 145 JÁUREGUI, Jose Antonio, (2001); “La identidad individual” en *La identidad humana*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, p.p. 329-348
- 146 IBÁÑEZ, Jesús, (1994); *Masculino/femenino- Producción/seducción*, en “Por una sociología de la vida cotidiana”, Madrid, siglo XXI, p. 64.
- 147 VICENT MARQUÉS, Josep., y OSBORNE, Raquel., ( 1991); *Sexualidad y sexismo*, Madrid, Universidad de Educación a Distancia, Fundación Universidad Empresa, p. 78

BIBLIOGRAFÍA. Parte II.

- ALAIN, (1967); Sistema de las Bellas Artes, siglo veinte, Buenos Aires.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou, (1982); El narcisismo como doble dirección, Tusquets Editores, Barcelona.
- ARGAN, G.C.(1975), El arte moderno. 1770-1970. Valencia, Fernando Torres editor.
- ARNALDO, J. (1989), El movimiento romántico, Madrid, historia 16.
- BRODE, N & GARRARD, M. (1994), The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact, edited by Norma Broude and Mary Garrard, Nueva York.
- CORTAZAR, J., (1985); Julio Cortazar textos políticos, Barcelona, Plaza & Janes.
- DAVID-NEEL, A., ( 2000); Elogio a la vida, Barcelona, Octaedro.
- FERRATER MORA, J,( 1994); Diccionario de Filosofía. Barcelona, Edit. Ariel. Tomo II.
- FRANCASTEL, Pierre y Galiene (1988); El retrato, Madrid, Ediciones cátedra.
- FREUD, S, ( 1983); El yo y el ello y otros escritos de metapsicología, Madrid, Alianza editorial.
- GOMBRICH, E. H., (1979); Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, ( 1ª edc. washington 1959).
- HAUSER,A (1964), Historia social de la literatura y el arte, Madrid, ediciones Guadarrama, Tomo II.
- HAUSER , A., ( 1961); Introducción a la Historia del Arte, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- LACAN, J., (1978); La metáfora del sujeto, Argentina, Homo Sapiens.
- MICHELI, Mario de, (1990); Las vanguardias artísticas del S XX, Alianza editorial, Madrid.
- RALPH,J.,(1997): George Grosz. Los años de Berlín, Milan Electa.p. 135.
- SCHNEIDER, N., (1995), "Semejanza e idealización" en El arte del retrato, Colonia, Taschen.
- TOUCHARD, J. (1964), Historia de las ideas políticas, Madrid, Edt. Tecnos.
- V.V.A.A. (1999); ImpasseDos. Creación y contexto artístico en el Estado español, Ayuntamiento de Lleida.
- WORRINGER, W. (1968); Problemática del arte contemporáneo, Argentina, Ediciones Nueva Visión.

REVISTAS:

- BICEL, (Boletín Interno del Centro de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo), Abril, 2001. Num.11.



**PARTE III**

**Construcción de la subjetividad mujer**

*Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*



## Introducción

Las mujeres artistas en general se ven afectadas el debate en torno a la construcción de la identidad mujer. Cada vez que hemos planteado el tema hemos visto mucho interés por parte de otras mujeres artistas. Hay posturas confrontadas: mujeres que la captan o están influidas por esas representaciones que vuelven los ojos hacia la cultura femenina y utilizan una simbología femenina, como los bordados, etc., y otras a quienes su concepción libre del arte les impide considerar unas normas estéticas que constriñan al artista.

Para centrarnos en el tema que nos interesa describir, el autorretrato como estrategia artística feminista, como construcción de la subjetividad mujer y como medio para cambiar o denunciar algunos esquemas culturales ligados a la diferencia sexual, es necesario primero hacer una síntesis desde un punto de vista sociológico de los factores que intervienen en el proceso artístico. Esto nos ayudará a entender mejor de qué elementos estamos hablando y de qué manera influyen en el proceso artístico.

Al hacer un repaso de la historia del arte moderno desde la Revolución Francesa, podemos comprender mejor los rasgos y conflictos que se generan en torno a las manifestaciones artísticas feministas.

Como manifestaciones de arte moderno que son, están impregnadas por la potenciación del subjetivismo, donde se descubre el ser sujeto constituyendo una autorreferencia constante a la propia persona, los propios sentimientos, la propia vida, es decir, una autorreflexión a través de la obra de arte y una predilección por las autorrepresentaciones. Podemos encontrarnos con autorrepresentaciones dramáticas, como las performances en las que se le causa dolor al propio cuerpo (Marina Abramovic), y otras en las que se exalta la propia imagen.

Hay muchas características de las obras de arte feministas que derivan de esta concepción romántica del mundo y del arte. Trataré de analizar estos rasgos, que influyen formalmente en las obras artísticas. El romanticismo es el que nos hace observar el arte con un nuevo sentido de libertad, la cual no es ya un privilegio del genio, sino un derecho innato de todo artista y de todo individuo con capacidad. La emancipación del individuo y la falta de consideración de toda barrera y prohibición son, y siguen siendo, el principio vital del arte moderno.

Por lo tanto, las mujeres también pueden ser genios. Dentro de esta concepción del arte se encuadran algunas preguntas importantes que se intentaron responder, como ¿por qué no ha habido grandes mujeres artistas?, y algunos análisis del concepto de genio, como el de Battersby.

Formalmente esto se traduce en un análisis de las representaciones que se han hecho de la mujer a lo largo de la historia, donde se constata que la imagen de la mujer en el arte coincide con unos valores de belleza y unos estereotipos tradicionales.

Por lo tanto en el movimiento feminista del arte hay un intento de cuestionar la escala de valores artísticos dominantes. Formalmente esto ha tenido unas repercusiones cargadas de prejuicios: desde el rechazo de las formas tradicionales del arte como la pintura, potenciando otras formas más rompedoras como las performances o la artesanía, hasta llegar a una especie de iconoclastia del cuerpo femenino. Sin embargo hay trabajos que, sin intentar romper formalmente con una tradición pictórica y figurativa, intentan potenciar de manera digna la autorrepresentación del cuerpo femenino.

La importancia del artista como una persona emancipada de cualquier regla estética o canon objetivo es uno de los principios, no sólo de cualquier artista moderno sino de la artista mujer. Si el arte moderno es la expresión del hombre solitario, del individuo que se siente diferente, trágica o dichosamente diferente de sus compañeros, y el arte se convierte en una expresión propia, donde el artista o la artista es un individuo particular que habla a individuos particulares, entonces las artistas feministas, como individuos del arte moderno, también lo utilizan con esta nueva concepción de libertad, como individuos capaces de romper con las normas estéticas (subjetivas ya que reflejan sólo el punto de vista masculino) o que luchan por representar su propia diferencia, su propio esquema de valores. Independientemente del estilo o del código formal que utilicen en sus representaciones del mundo y de la realidad, lo que intentan constatar es su visión diferente.

Sobre cómo se plasma este punto de vista diferente y qué estrategias representacionales utilizan las artistas, giran muchos de los estudios que se han hecho desde la crítica feminista y ahí es también donde existe uno de los conflictos más candentes dentro de la representación. Es palpable la disyuntiva entre las que piensan que la emancipación de la mujer se traduce en una superación de esa diferencia (Simone de Beauvoir) y las que piensan que la diferencia es el lugar desde el cual se construye el ser sujeto (Luce Irigaray).

En cuanto al género del autorretrato en la práctica de las artistas, Bea Porqueres dice que suele ser considerado como una manifestación de la autoconciencia, como una vía para la construcción de la subjetividad, una difícil indagación de la problemática relación entre sujeto y objeto, que se da en la creación artística, relación que en el autorretrato se pone en evidencia al ser quien lo realiza sujeto y objeto a un tiempo.<sup>1</sup>

Para algunas artistas tiene un especial interés. Lo cierto es que para la crítica feminista de los años setenta y posteriormente, el autorretrato, como modo de observar las propias circunstancias de las mujeres, seduce sus estudios.

Aparte de la labor de recopilar y sacar a la luz a muchas mujeres que nunca se habían nombrado en la historia del arte, buscan en las mujeres artistas esa forma de ver las cosas particular, que se diferencia de la del varón y que de algún modo escarba en las mentalidades occidentales y patriarcales. Esos ejemplos les sirven para demostrar que a parte de la mirada de los hombres artistas, la cual normalmente objetualiza el cuerpo femenino, hay otra mirada femenina, que intenta constituirse como un ser sujeto, y que desde su práctica artística tocan temas dedicados a los estereotipos femenino/masculino, rechazando el estereotipo diseñado por el pensamiento androcéntrico. Para las artistas, las críticas y las his-



toriadoras del arte feministas, es fundamental definir lo femenino desde las mujeres<sup>2</sup>

Bajo la perspectiva de un análisis feminista también se han recopilado numerosos trabajos de mujeres artistas que abordan el tema del autorretrato; en el sentido más amplio del término, resaltando a la mujer como colectivo más que como individualidad.

Norma Broude y Mary Garrard, dos historiadoras de arte, publican un libro<sup>3</sup>, donde se abordan los temas más importantes y cómo se reflejan en la práctica de las artistas. El cuerpo a través de la mirada femenina es un apartado relevante como forma de auto-determinarse y auto-actualizarse<sup>4</sup>, al mismo tiempo que está relacionado con la autorrepresentación. Posteriormente también se han publicado libros como el de Chadwick<sup>5</sup> o el de Frances Borcello<sup>6</sup>.

Aunque la situación se presenta bastante confusa y dificultosa, enfocada desde nuestro sentimiento derrotista en cuanto a los ideales políticos, no está de más recordar la importancia del arte como uno de los espacios desde los cuales es posible transformar los aspectos socioculturales, precisamente porque es un lenguaje que no permanece aislado de la posible incidencia en otras estructuras culturales más generales sobre la identidad mujer en la sociedad. Es lo que Lynda Nead tiene en cuenta en su trabajo para afirmar que si las fronteras del cuerpo no pueden separarse de la operación de otras fronteras sociales y culturales, la transgresión corporal es también una imagen de la desviación social. Así que, como bien afirma ella, se produce un movimiento general desde la especificidad de la representación del cuerpo femenino hasta estructuras más generales de valores y creencias<sup>7</sup>.



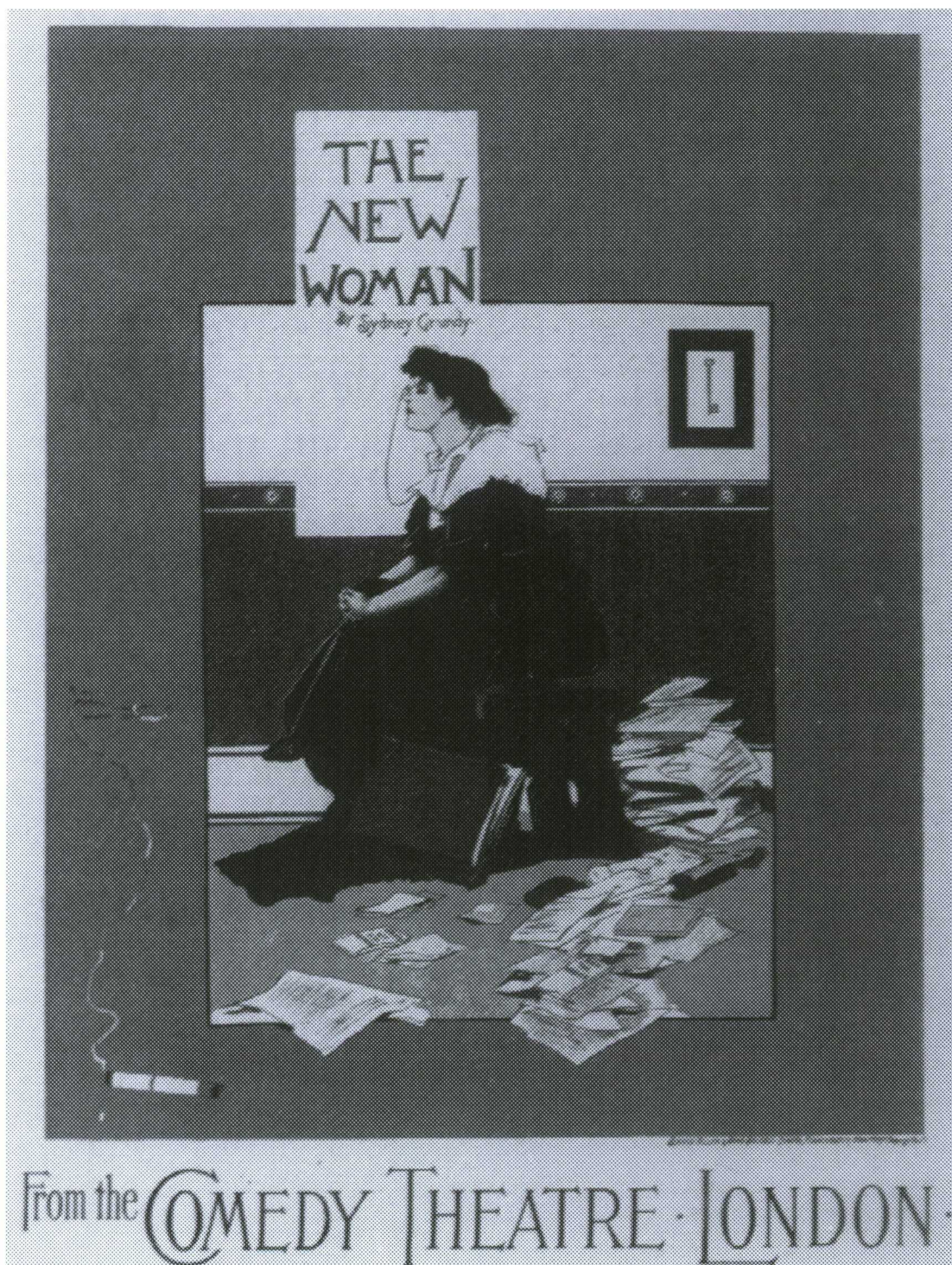


Ilustración 78. Ejemplo de “nueva mujer”. Albert Morrow, 1897



## CAPÍTULO XIV

### **Historia de las teorías feministas: diversos lugares de construcción de la subjetividad**

Al contemplar hoy la dinámica de la producción artística, en cuanto al arte feminista, vemos que muchas de las obras artísticas que pretenden una construcción del ser sujeto femenino como una reivindicación están motivadas por el feminismo como movimiento político e inevitablemente influenciadas por una base teórica y por una escala de valores determinada. Por lo tanto es esclarecedor observar las diferentes teorías feministas, sabiendo que muchas de ellas son aparentemente contradictorias en cuanto al lugar desde el cual se construye la subjetividad femenina.

En un principio, las teorías feministas se generan a partir de un discurso sobre la igualdad. Encontramos a uno de los primeros hombres feministas, Poullain de la Barre, que escribe en 1673 un libro titulado *De l'égalité des deux sexes*<sup>8</sup>. El discurso sobre la igualdad pretende demostrar la igualdad natural entre hombres y mujeres por encima de prejuicios y roles sociales; el método reformador de la desigualdad entre los sexos es la educación del espíritu. Al separar Descartes espíritu y cuerpo, permite afirmar que, aún existiendo las diferencias biológicas, el espíritu es susceptible de educarse de una manera racional en la mujer, lo mismo que en el hombre.

Un siglo más tarde aparece otro libro clave para el movimiento feminista, el de *Vindicación de los derechos de las mujeres*<sup>9</sup>, que evidencia una situación que para las mujeres en el periodo posrevolucionario no había cambiado mucho. Un análisis posterior y que analiza la ideología patriarcal es el de John Stuart Mill<sup>10</sup>.

Para las subsiguientes teorías feministas van a ser claves tres fechas elegidas de manera simbólica, la de 1848 exponente de una revolución social, la de 1871 que marca el inicio de una revolución político-social y la de 1900 que marca la radicalización de la política. El sufragismo inglés y el americano potenciaron también el proceso histórico del feminismo.<sup>11</sup>

En el auge del socialismo se evidencian diferentes intereses entre las mujeres que pertenecen a las clases burguesas y conservadoras y las mujeres de las clases trabajadoras.<sup>12</sup>

El socialismo se convertía así, en una alternativa viable para las mujeres de la clase obrera. Estas veían en la ayuda de las feministas liberales una actitud interesada; a partir de ahí las posiciones entre unas y otras se harían irreconciliables, ya que las mujeres obreras preferían mejorar su condición como clase que como individuos.<sup>13</sup>

Hay algunas teóricas que siguen esta corriente socialista, analizando el conflicto entre clase y sexo, destacando Flora Tristán y la rusa Alejandra Kollontay. En cuanto a esta última son interesantes las reflexiones acerca de la mujer nueva, en parte influenciada por las visiones



Ilustración 79. Ejemplo de autorretrato donde la autora se caracteriza con atributos masculinos. Gluck, *Autorretrato con cigarro.*, 1925.

marxistas sobre la necesidad de un «Hombre Nuevo». En cuanto tipo psicológico opuesto a la mujer del pasado se encuentra en todas las clases sociales. Son todas aquellas que han dejado de ser un simple reflejo del varón, se presentan a la vida con exigencias propias, heroínas que afirman su personalidad, heroínas que protestan de la servidumbre de la mujer dentro del estado, en el seno de la familia, en la sociedad; la finalidad de sus vidas no es el amor sino su «yo», su individualidad.<sup>14</sup>

Esto nos parece interesante porque se enumeran algunas de las características de los valores con los cuales se relaciona la mujer nueva, papel que fue asumido por bastantes mujeres artistas a principios de siglo, identificándose con una forma de pensar y de actuar. Algunas características simbólicas de la mujer nueva se ven en autorretratos de la época con la adopción de unas formas y unos símbolos masculinos, como el cigarro y el pelo cortado a lo garçon (Gluck, *Autorretrato con cigarrillo*, 1925).

Otro de los exponentes del feminismo ya más reciente es el de Simone de Beauvoir<sup>15</sup>, quien analiza la condición de la mujer en las sociedades occidentales desde una perspectiva existencialista. Como otros filósofos de esa corriente (Sartre, Levi-Straus, Lacan), ella también habla de la categoría de lo otro. Para ella la mujer ocupa el lugar de lo Otro, la diferencia, que según la mentalidad patriarcal occidental se desvaloriza. Lo Otro sería el lugar que hay que superar para lograr la subjetivización de la mujer, es decir, negar esa otredad.

El feminismo americano de posguerra cristaliza en una de las organizaciones feministas más antiguas: la N.O.W (Organización Nacional de Mujeres) que Betty Fridan cofundó en 1966. Constituye un ejemplo reconocido del feminismo liberal, entendiendo por tal aquél que pone énfasis en que la subordinación de las mujeres hunde sus raíces en una serie de restricciones legales que impiden la entrada de las mujeres en el espacio público y considera que basta con llevar a cabo las reformas legales pertinentes.<sup>16</sup>

Por otra parte, también en Nueva York unos años más tarde se funda N.Y.R.W. (New York Radical Women). Una de las principales exponentes de este feminismo es Kate Millet,<sup>17</sup> en cuyo libro se esbozan algunas características de esta rama del feminismo. El interés por la sexualidad diferencia al feminismo radical del primer feminismo, el sufragista, y de las feministas liberales de N.O.W. Para el feminismo radical no se trata de ganar solamente el espacio público, sino también de transformar el espacio privado; en ello se manifiesta heredero de la comúnmente llamada revolución sexual de los años sesenta.<sup>18</sup> Kate Millet afirma también que se encuentra dentro de la tradición ilustrada de Simone de Beauvoir, aunque su enfoque es más político y menos psicológico.



Dentro del feminismo radical también se sitúa Shulamith Firestone,<sup>19</sup> cuya formación es periodística y las herramientas que utiliza para desarrollar sus teorías proceden de la tradición marxista y sobre todo de la tradición freudo-marxista, es decir, de aquellos teóricos de la llamada escuela de Frankfurt (Wihelm Reich y Marcuse). De Marcuse es la idea de que el deseo tiene un potencial subversivo, lo cual de alguna manera es absorbido por la base ideológica de esta rama.

De acuerdo con el análisis según el cual la raíz de la opresión de la mujer está en su servidumbre biológica, en la maternidad Firestone ensaya una teoría teniendo en cuenta los nuevos avances de la reproducción artificial.<sup>20</sup> En su discurso parece haber un esquema lógico, ya que si la causa de la opresión de la mujer es su servidumbre biológica y si esto tiene que ver también con las relaciones de poder que se establecen dentro de la familia biológica, entonces eliminando la familia biológica, se eliminará la psicología del poder.<sup>21</sup>

Así se aparta de Beauvoir, para quien la biología, la servidumbre reproductora, no es la causa de la opresión de la mujer, sino a través de la manipulación sociocultural por la que esta servidumbre biológica es redefinida.

Todas estas teorías expuestas hasta ahora, se engloban dentro de una tradición ilustrada en donde se intenta eliminar la diferencia existente entre los sexos. Entre los años setenta y ochenta se expande un llamado “feminismo de la diferencia”, con el que se abre una gran separación entre unas y otras teorías. Una de las características fundamentales de este movimiento feminista es la exaltación de las virtudes femeninas y maternas.

Se advierte que estos cambios son debidos en parte al clima de escepticismo y decepción producido por la caída de los paradigmas revolucionarios, por la recesión económica y por el auge del pensamiento de derechas.<sup>22</sup> Sus escritos tienen vetas románticas anti-ilustradas, que ahora se combinan con una demoledora crítica posmoderna al sujeto trascendental, con conceptos extraídos de la sociobiología.

Germine Greer es una de estas feministas, que desarrolla su discurso desde una antigua posición revolucionaria radical en su obra primera *The sexual Eunnuch*,<sup>23</sup> en donde la verdadera liberación consistió en la promiscuidad sexual y en la activa búsqueda del orgasmo, hasta alcanzar unas posturas más cercanas al relativismo cultural y al esencialismo biologista en *Sex and Destiny*.<sup>24</sup> En esta última obra habla de la religión del orgasmo, definida como el nuevo opio del pueblo favorecido por el capitalismo para incentivar el consumismo. De esta manera sexólogos como Reich y Masters y Johnson son culpables de un crimen imperdonable: “(...) haber transmitido al varón el saber de la manipulación del clitoris, que ha permitido compatibilizar la sexualidad femenina con la masculina, a costa de una adopción y asimilación de la primera a la segunda”.<sup>25</sup>

El feminismo francés de la diferencia hay que situarlo en un contexto filosófico, feminista y político del que se nutren las autoras Annie Leclerc, Hélène Cixous, Luce Irigaray y de forma tangencial Julia Kristeva. Sus obras se publican a partir de la década de los setenta.

El estudio de la diferencia desde un punto de vista filosófico ya era un tema que habían tocado algunos filósofos como Kierkegaard, Nietzsche y Heidegger y que desarrollarán



Ilustración 80. Al llevar un espejo en el rostro, el yo queda definido por el otro.  
Rosemarie Trockel, 1983.

autores como Klossowski, Deleuze, Derrida o Lyotard.<sup>26</sup> Y Simone de Beauvoir es la que va a perfilar los caracteres en los que la cultura occidental había conceptualizado a las mujeres como lo Otro.

El carácter utópico de lo Otro es altamente variable, en Simone de Beauvoir representa la exclusión que debe ser superada; para el psicoanálisis, lo Otro, como inconsciente, constituye la propia base oculta de nuestra identidad personal; en Lacan se asimila a lo Imaginario. La deconstrucción derrideana implica también situarse en el límite de lo Mismo, que preside la lógica occidental, para abrir caminos en lo Otro.<sup>27</sup> El feminismo de la diferencia va a propiciar el lugar de lo Otro como espacio reivindicativo de construcción y reconstrucción de una identidad propia.

Se centran principalmente en un análisis y crítica del discurso freudiano y lacaniano, para que a partir de estos pueda salir el «refoulé-féminin», que está ausente en la teoría de estos dos pensadores. Ante este dilema el grupo

se interesa por temas como una vuelta a «lo materno» o la «escritura femenina»; por lo tanto se va a dar importancia a la adopción de un lenguaje propio en la construcción de esa identidad.

Hélène Cixous y Luce Irigaray van a dar importancia al tema de la escritura, aunque la práctica de la escritura en Irigaray no se limita como en Cixous a profundizar en l'écriture féminine, sino que busca el parler femme, aparte de analizar las injusticias culturales de la lengua y su sexismo generalizado.<sup>28</sup>

Otro gran dilema dentro del feminismo viene acarreado por la asunción de teorías derivadas de algunas ideas posmodernas. A través de los comentarios de las feministas socialistas Seyla Benhabid y Nancy Fraser vamos a intentar determinar cómo se entremezclan ideas posmodernas con el feminismo y sus posibles contradicciones.

La perspectiva crítica que adoptamos hacia las ideas posmodernas que presentamos es la del feminismo tradicional, que intenta valorar las ideas éticas y políticas, en un clima de escepticismo nihilista y de desvalorización de las ideas ilustradas, que defienden la posibilidad de un sujeto capacitado, razonable, justo y libre.

Cierta versión de la posmodernidad no sólo es incompatible, sino que socavaría la posibilidad misma del feminismo como articulación teórica de las aspiraciones emancipatorias de las mujeres. La postmodernidad está comprometida con tres tesis: la muerte del hombre entendida como la muerte del sujeto autónomo, autorreflexivo, capaz de actuar por principios; la muerte de la historia, entendida como la quiebra del interés epistémico por la historia de los grupos en lucha al construir sus relatos pasados; la muerte de la metafísica, entendida como la imposibilidad de criticar o legitimar instituciones, prácticas y tradiciones, de



otro modo que a través de la apelación de «pequeños relatos».<sup>29</sup>

Sin embargo, vistos desde el interior de la cultura intelectual y académica de las democracias capitalistas occidentales, feminismo y postmodernidad han surgido como dos corrientes influyentes de nuestro tiempo. Han descubierto sus afinidades en la lucha contra los grandes relatos de la Ilustración como modernidad. Así, feminismo y postmodernidad son aludidos como si su actual confluencia fuera una consecuencia inevitable.<sup>30</sup>

En cuanto al sujeto y esta crisis de los mismos principios revolucionarios ilustrados, Rosi Braidotti, se cuestiona por qué se desestiman estos valores, justo en el momento en que la mujer empieza a adoptarlos:

*(...) rechazar la noción de sujeto en el mismo momento histórico en que la mujer está empezando a tener acceso a él, mientras se reclama, (...), el «devenir Femme» (...) del discurso filosófico mismo, pueden describirse (...) como una paradoja... la verdad de la cuestión es: (...); para deconstruir el sujeto, se debe haber ganado primero el derecho a hablar como sujeto.*<sup>31</sup>



Ilustración 81. *Jenny Saville and Glen Lunchford*. En esta fotografía J. Saville se muestra como un sujeto des-identificado, queda reducido a un amasijo de pellejos y piel. Un hombre y una mujer se confunden sin saber quién es quien.

Por otra parte hay feministas que, desde una perspectiva socialista del estado de bienestar como N. Fraser, adaptan positivamente algunas ideas de la postmodernidad al feminismo. La muerte de grandes relatos sobre el sujeto de la historia significa: 1) que se puede hacer una teoría defendible y un discurso feminista políticamente activo sobre la base de teorías empíricas de distinto alcance, 2) que una ausencia de metafísica filosófica y de grandes relatos basados en una filosofía de la historia, no dañaría el desarrollo de instituciones democráticas más libres y solidarias.<sup>32</sup>

Fraser, en su libro *Unruly Practices*,<sup>33</sup> expone algunas ideas en cuanto a lo poco factible que resulta englobar las diferentes posiciones del feminismo, como si se tratase de una clase; por otro lado la categoría de la mujer que se construye mediante ese discurso no puede ser totalizada o englobada en una categoría de identidad.<sup>34</sup> Asumiendo una deconstrucción dinámica y más consciente de lo específico, admite que tal categoría se construye y deconstruye continuamente, pero no en el sentido que confieren a esta dialéctica las feministas posmodernas. La interpretación de Fraser es más pragmática: las afirmaciones generales sobre la mujer son inevitables, pero siempre están sujetas a revisión, y los supuestos de esas afirmaciones deben insertarse en relatos que expresen su especificidad histórica. Como dice Fraser, “«las feministas necesitamos tanto la deconstrucción como la reconstrucción, la desestabilización del sentido y la proyección de una esperanza utópica»”.<sup>35</sup>

### *Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*

Sin embargo ella no identifica el sujeto femenino con lo indefinible, como asumen las posmodernas. Este énfasis pragmatista en la proliferación de la diferencia no supone ninguna concesión a ese feminismo postmoderno que identifica directamente la lógica de la identidad con lo masculino. Hacer de la mujer lo indefinible, es definirla. ¿Por qué lo indefinible no podría ser lo negro o la homosexualidad? El tema político, disimulado por las posmodernas, es el de los conflictos reales de intereses de mujeres de distintas clases, etnias, nacionalidades y orientaciones sexuales; conflictos que no pueden ser armonizados dentro de los movimientos feministas.<sup>36</sup>

Después hay otras escisiones en el feminismo, como el feminismo cultural o el ecofeminismo, que aunque son interesantes en cuanto a la deformación dialéctico-romántica que proponen,<sup>37</sup> son matices que prácticamente no se van a diferenciar en las autorrepresentaciones de las mujeres artistas. Aunque en el fondo estas ideas de uno u otro feminismo están bastante interiorizadas en la población, lo que se ha divulgado por un afán de simplificación, es la dilatada contraposición del feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad. Junto con estos dos bandos contrapuestos, prevalece en nuestra población la idea de que el feminismo ya no tiene mucho sentido puesto que los hombres y las mujeres somos legalmente iguales, lo que coincide con un tipo de feminismo liberal y optimista.

Esta simplificación en dos bandos contrapuestos se aparta de una visión conjunta de lo que aporta cada uno de ellos. Las directrices políticas y claras del feminismo de la igualdad o la revalorización de lo femenino tradicional del feminismo de la diferencia o la pérdida de unos discursos metafísicos del feminismo postmoderno pueden, según como se utilicen, servirnos en circunstancias determinadas.

#### *Más sobre las teorías feministas de la construcción de la subjetividad en la contemporaneidad*

La filósofa Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Magda hace una descripción interesante de lo que es la situación actual de las teorías feminista, qué esperanzas hay y qué contradicciones en los diferentes discursos.

Al principio dice que se ha hablado mucho de posfeminismo o neofeminismo (el surgido después de Mayo del 68) y apunta además que para que haya un nuevo feminismo éste debe haberse cumplido. Que en la contemporaneidad el ejercicio feminista está centrado en Otro discurso crítico, entendiendo esto como un discurso más o como un discurso diferente, y se hace dos preguntas al respecto; ¿Se espera que nuestro discurso sea otro por ostentar ciertas peculiaridades, puntos de vista, etc., las suficientes como para enriquecer el acervo de saberes pero sin contravenir ninguna de las reglas básicas? ¿O más radicalmente se cree que existe lo irreductiblemente femenino, manifestándose en una simbología, un imaginario, una sensibilidad y un uso propios del lenguaje?.<sup>38</sup> Concluye que si optamos por esta segunda interpretación de lo «Otro» aguarda toda una serie de divergencias y disputas, imposibles de zanjar de un plumazo.



El pensamiento que surge después de la Ilustración es postmetafísico, no existe una verdad absoluta e irreductible, sino verdades parciales. Se pasa de un discurso crítico (Kant) a un discurso revalorizado pero problemático.

En la situación actual las filosofías de la sospecha (Marx, Freud, Nietzsche) pierden crédito tras un proceso de radicalización. De una postura mesurada, cuyo fin es despertarnos del sueño dogmático y reducir las pretensiones de nuestra razón a los límites de nuestra experiencia, (los discursos de esta manera, más allá de su pretensión de verdad, responderían a unos intereses de clase, a pulsiones inconscientes y a dudosas posturas morales), se pasa a sospechar de este mismo pensamiento crítico. No sólo son sospechosas las ideologías, sino también la convicción de que se puedan criticar para llegar al fondo verdadero de las cosas.<sup>39</sup> La sospecha de que hay dimensiones irracionales en el conocimiento nos lleva a constatar que hay algo más que la simple experiencia de captación de la verdad, cuando las relaciones de poder y la lucha económica de clases están implícitas.

Así, los discursos sobre la identidad se tambalean también y tienen grandes repercusiones sobre el dilema político feminista:

*La apelación a la verdad desnuda, al mundo real, así como al sujeto, a la identidad, a la historia, es criterio que parece estar cayendo en picado por inadecuación con el momento actual. Y aún cuando no se entrevé un ejercicio racional que no sea en algún sentido ilustrado, tomando al menos estos conceptos como ideales regulativos, las mujeres deberemos tomar en cuenta todas estas consideraciones a la hora de asumir o no una postura crítica con aceptación fuerte.*<sup>40</sup>

A partir del estructuralismo y de la filosofía francesa de los años sesenta, va haciéndose patente un paulatino deterioro de la visión dialéctica. Desde filosofías como la de Deleuze, Derrida y Foucault, se revisa la historia de la filosofía como una pugna por establecer el orden de la identidad, de lo mismo; en el extremo opuesto queda abierta la liberación por adentramiento en lo otro, lo múltiple, lo disperso, lo marginal, la diferencia.<sup>41</sup>

El pensamiento de la diferencia es una inversión de los valores que desvela la genealogía del resentimiento y supera nuestra reclusión en la mala conciencia, la culpa y el pecado. Las aplicaciones de estas teorías a la mujer, son lo que hicieron después las feministas de la diferencia:

*¿Quién más inmerso en las oscuras y silenciosas aguas de lo otro que la mujer? Privada de discurso, de razón, de identidad, confinada en la diferencia, ¿Quién más excluida del ser único del saber y condenada por tanto a una ausencia originaria y perpetua, escamoteada de la economía de la representación para aparecer únicamente como la imagen creada por y para otro? (...) <sup>42</sup>*

Para Luce Irigaray, la esperanza de la mujer se convierte en lo Otro y el futuro va a ser mujer. Para ella la crisis de la modernidad lo es en todo caso de la cultura patriarcal; en el ámbito femenino está casi todo por hacer. En cuanto a la construcción del sujeto femenino

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

no, para Luce Irigaray, no se trataría de construir una teoría de la mujer como sujeto u objeto, pues los conceptos de «yo», «ser», «substancia» y la pregunta metafísica por excelencia «¿qué es?» no son, según la autora, aptos para ajustarse a la fluidez femenina:

*(...) hay que detener la maquinaria teórica en su pretensión de producir una verdad y un sentido unívocos. Habría que remodelar la lógica, la dialéctica, el pensamiento de la diferencia como generador de sentidos múltiples, difusos, abiertos, ... aprender a gestionar apropiada y femininamente el universo simbólico. Para, finalmente, como intenta en su último libro "Sexes et parentés", reconstruir una genealogía propia, frente a la legitimación patriarcal y el Dios masculino, en la relación madre-hija y en una mitología y teologías femeninas.<sup>43</sup>*

La crítica al modelo femenino esencialista que expresa R. Rodríguez Magda, apunta a los riesgos de embarrancar en lo irracional, la inaprensibilidad de ciertas nociones, el peligro de anclarse en un anacronismo, intentando rehacer una historia y unas fases que nos impedirían llegar al momento presente.<sup>44</sup>

En la crítica al modelo andrógino distinto a las teorías de la diferencia, R.M. Rodríguez Magda, dice que: *"El panorama que describe Badinter es cooperativo, amable; las diferencias se reducen para constatar una antigua verdad que la historia ha pugnado por negar: «Todos somos andróginos... Masculino y femenino se entrelazan en cada uno de nosotros....»"*<sup>45</sup>

Además Rodríguez Magda aporta tres medidas prudentes y de sospecha ante estos supuestos optimistas de la aparente androginización de la sociedad actual:

*a) Felicitar-se apresuradamente por la feminización de los sexos puede, dando el proceso como concluido, ser el más contundente freno a los pasos de realización que las mujeres tenemos aún que recorrer.*

*b) La salvación por el advenimiento de lo femenino como lo otro, lo diferente del poder, el reino de la vida y de la «sentimentalidad» (lo que Celia Amorós caracteriza como «depositarias mercenarias de las utopías»), suele convertirse en la trampa que nos encierra como «reserva espiritual» en una simbología abstracta, falseada, que a la carga mesiánica opone muy pocas conquistas individuales.*

*c) La feminización de la época, celebrada como crisis de la Modernidad, no impugna ninguna de las arbitrarias divisiones de valores (masculino = razón, ley, historia, producción, verdad, etc.; femenino = sus contrarios); únicamente sentencia una moda que volverá a olvidarnos cuando la cultura retorne a sus fundamentos «fuertes».*<sup>46</sup>

En este caso la feminización no es el imperio de la identidad que Luce Irigaray, dentro del feminismo de la diferencia, busca reencontrar y recrear. La feminización postmoderna, según critica la propia Rodríguez Magda, tiene más que ver con una suavización del modelo «macho agresivo» y llega así a una tipología light intersexual y amable, que tiene más que ver con la cultura narcisista y encantada de los medios de comunicación.<sup>47</sup> Esta hibridación estaría más cercana a la multiplicidad de papeles que en la sociedad capitalista el sujeto debe



desempeñar (tanto roles femeninos como masculinos) a un mismo tiempo. Debemos recordar que el narcisismo es una categoría cultural que define toda la época actual, no es sólo una categoría psicosocial. El narcisismo al que se refiere no es el necesario para una socialización, sino que es alienante cuando se convierte esa multiplicidad del ser en una especie de esquizofrenia.

El modelo estético de los ochenta, como describe R.M. Rodríguez Magda, no es la feminidad (ni la masculinidad, por supuesto), sino una androginia mutante, frankesteniana (Michael Jackson). Ejemplos de personajes inscritos en esta especie de exceso interpretativo pueden ser Madonna, Cicciolina, Miguel Bosé, Bowie, etc.

Baudrillard dice que: *“Lo transexual es a la vez un juego de la indiferenciación (de los polos sexuales) y una forma de indiferencia al goce, al sexo como goce. Lo sexual se dirige hacia el goce (es el leitmotiv de la liberación sexual), lo transexual se dirige hacia el artificio, (...)”*.<sup>48</sup> Baudrillard además encontraría esta característica en otras manifestaciones contemporáneas, el pastiche, el juego del artificio, la prótesis, lo Kitsch. Sin embargo él no ve en este universo mass mediático, narcisista light, una cultura del yo donde la semejanza de los papeles abra paso a una identidad más reposada, compartiendo las tareas en una relación más amigable; en realidad no se asiste a una feminización de los sexos, sino a una travestización. Es también un «simulacro», rasgo que recoge Baudrillard de los situacionistas y de la sociedad del espectáculo.

En el panorama de la crítica del arte española, Estrella de Diego también analiza en diferentes momentos históricos la posición ideal de androginia, contraponiendo las visiones artísticas como estrategias políticas, y cómo se venden desde los medios de comunicación tipos de masculinidad y feminidad más diferenciados o menos, exponiendo la problemática a la que hemos llegado en la actualidad, donde ha sido la mujer la que ha ido asumiendo aparentemente los roles y la estética masculina. La realidad se presenta masculinizada, pero no es que desaparezca el papel femenino, que sigue siendo desvalorizado en términos de masculinidad. Por otra parte cabría preguntarse qué tipo de masculinidad es la que propone la sociedad.

Según M<sup>a</sup>. Rodríguez Magda, independientemente de la posición que se adopte, el discurso femenino tiene tres campos importantes de expansión. En primer lugar, saldar las lagunas del pasado, la vigilancia y la crítica del presente, y un tercer aspecto relacionado con el terreno de la creación. Hay que estar alerta contra la adopción de la cultura dominante y la negación de la propia y a partir de esta premisa lanza su propuesta:

*La gran parte de lo que podría haber sido nuestra historia, (...), ha sido primero abortado y después anulado en su transmisión. No se pueden inventar las raíces; o se tienen, y entonces hay que luchar por su libre*



Ilustración 82 . Jenny Saville se muestra como un sujeto esquizofrénico y monstruoso.

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

*expresión, (...) o no se encuentran, aún en su perentoriedad y urgencia, simplemente porque no existen, y entonces es vano y ficticio forzarlas. Hay algo mentiroso y estéril en agotarse buscando quiénes somos en realidad, porque tal vez seamos apenas nada más que un punto, un cuerpo, un lugar, una perspectiva, y en eso estriba nuestra ventaja. Si efectivamente constituimos algo más que eso, nuestra creación acabará por mostrarlo, en caso contrario nada hay de malo en inventarlo a partir de aquí. (...) Crear en la desmesura, en el exceso, sin intentar constreñirse a la justeza exacta de la identidad perdida. (...) No hay un lugar correcto para un imaginario que nunca ha existido, ni espacio para la duda moral y paralizadora por si nuestra voz engrosa las arcas del contrario. Crear un mundo femenino es crear un mundo donde las mujeres creen. Cualquier autocensura nos perpetúa en el silencio, la inseguridad y la culpabilización que durante tanto tiempo ha sido nuestra morada.*<sup>49</sup>



Ilustración 83. Autorrepresentación adoptando un modelo de mujer emancipada e independiente. Composición que potencia las diagonales, aportando cierto movimiento a la imagen.

De esta forma, para ella cada postura es un camino con sus valores positivos, la indagación en lo *Otro* puede dar pistas y la travestización de los géneros nos libera de una reconstrucción paradigmática.<sup>50</sup>

Por otra parte, dice que tras la muerte de los valores de la Modernidad siguen apareciendo valores como el de la sofisticación, la banalidad, la seducción, el cuidado del cuerpo, la estética, lo fragmentario, así, puesto que los valores modernos habían estado relacionados con la cultura patriarcal, se habla de la hegemonía de lo femenino. Sin embargo esta afirmación supone una falacia y advierte que, en todo caso, sería una afirmación de los valores que la cultura patriarcal ha asignado a lo femenino y que aparecen como modas en los periodos en que los grandes proyectos unitarios decaen.<sup>51</sup>

Al hablar de lo femenino desde el feminismo de la diferencia y el feminismo de la igualdad, señala que los dos aceptan el modelo que subyace en el método dialéctico, es decir, hombre y mujer como contrarios, elementos opuestos que

se definen por su lucha: *“Pero en ambas, si tomamos como modelo único el dialéctico, queda un diseño oculto de la realidad que acaso atenace cualquier posterior conato de movimiento. Queda el pensar la realidad como el resultado de dos polos irreconciliables, el intuir esos dos polos irreconciliables, (...), buscar definiciones «esenciales» o concluir tanto en la lucha separada sin cuartel como en una neutra superación”.*<sup>52</sup> Ya que los métodos de análisis dialéctico del poder están siendo sustituidos por otros, ella propone el acercamiento a métodos más microfísicos como el de Foucault o Baudrillard, que



están más acordes con el nuevo diseño del poder.

Para Baudrillard la concepción misma de sujeto en la contemporaneidad se hace insostenible: *"Hoy la posición del sujeto ha pasado a ser simplemente insostenible. Nadie es capaz actualmente de asumirse a sí mismo como sujeto de poder, sujeto de saber, sujeto de la Historia (...) la única posición posible es la de objeto."*<sup>53</sup> El grado de autonomía del sujeto está en función de los determinismos que le acosan, en la medida en la que uno se libere de las determinaciones ejerces libertad. Las determinaciones son tan poderosas en la mujer que no han dejado ningún espacio a la autonomía. Y la «sujeción» femenina en una sociedad androcéntrica se suma a otra opresión determinista igual de poderosa, la del capital. En términos de sociología se habla del sujeto actual como «prosumidor», productor-consumidor, que pierde los límites de las necesidades económicas reales y se convierte en un consumidor compulsivo como medio psicológico de comunicación social.

A través del análisis del libro *Las estrategias fatales* de Baudrillard, la profesora M<sup>a</sup> Angeles López Fernández Cao extrae lo concerniente a la relación objeto/sujeto y la forma en que Baudrillard da un giro a esta relación e invierte la dependencia.<sup>54</sup>

Baudrillard dice que el objeto nunca es inocente, existe y se venga. La revolución que protagonizará el objeto será silenciosa, no simbólica ni deslumbrante ni subjetiva, será oscura e irónica. No será dialéctica, será fatal.<sup>55</sup> Plantea la seducción como estrategia del objeto; si el sujeto desea, el objeto seduce. El objeto es el lugar desde el cual se posibilita la alternativa. Con esta estrategia, como dice M<sup>a</sup> Angeles, se fuerza al sujeto a descubrir su propia incoherencia. Pero podría a su vez contar con objeciones; como que obvia la parte dolorosa de constituirse como objeto de mercancía.

En referencia a la mujer como objeto, M<sup>a</sup> Angeles López Fernández se da cuenta que Baudrillard considera a la mujer como conjunto global homogéneo sin tener en cuenta las diferencias entre una mujer y otra:

*Lo que quiere esta mujer (exigiendo ser reconocida como objeto con plenos derechos) no es ser alucinada y exaltada como sujeto de pleno derecho, es ser tomada profundamente como objeto, tal como es, en su carácter insensato, inmoral, suprasensible; objeto, o sea, entregada a todo y a todos, presa y predadora universal, o sea, eventualmente poseída, prostituida, dominada, manipulada y marcada como tal, pero también, desde el fondo de todo ello, perfectamente seductora e inalienable.*<sup>56</sup>

Tampoco, según advierte ella, Baudrillard parece considerar las distinciones de ser dos veces objeto en el caso de la mujer, ya que lo es frente a la humanidad, que se rige por lo masculino, y frente al varón sujeto. Además Baudrillard, al plantear la condición de la mujer como objeto de deseo en vez de cómo sujeto que desea, olvida que la mujer es objeto de deseo en el momento en que ésta se encuentra frente al sujeto varón que desea; admitiendo la condición manipuladora que supone Baudrillard, tan pronto como esta situación de ser observada, ser objetivada, desaparece, el objeto mujer puede recuperar su carácter subjetivo y desear como sujeto: "Desea como individualidad componente con otras individualidades

de un género y encuentro un olvido imperdonable el no considerar este punto”.<sup>57</sup>

La valoración que hace M<sup>a</sup> Angeles López Fernández Cao de la situación que describen estos estudiosos en cuanto a la relación mujer/objeto, y concretamente en lo relativo a la reflexión posmoderna de las posibilidades de asumirse como objeto, lugar estratégico para invalidar el poder, es que estas ideas fueron acertadas en un momento determinado, pero el concepto de mujer se les ha ido de las manos y se ha caído en respaldar posmodernamente la uniformidad tiránica del ser femenino. Para ella, tampoco estas teorías pretenden cambios significativos y pueden caer además en aspectos anquilosados.

Desde un punto de vista filosófico, M<sup>a</sup> José Guerra Palmero aporta un esquema bastante claro de las estrategias de subjetivación que predominan actualmente. Su estudio analiza sobre todo los parámetros de la identidad que tienen que ver con el reconocimiento. Una vez caído el modelo de sujeto metafísico, hegemónico de la subjetividad moderna (filiación cartesiana- lockeana- kantiana), prolifera otro tipo de estrategias de subjetivación. No es que aparezcan ahora sino que se ponen al día otros prototipos de modelos de identidad, que antes permanecían más ocultos por la enorme preponderancia del modelo metafísico. Ahora la subjetividad se comprende a través de la praxis comunicativa: remite al habla, a la escritura y a la acción.<sup>58</sup> Constituye una consideración más amplia de la verdad, que se consigue a través de un consenso.

Las estrategias de subjetivación que aparecen son: una primera modernidad humanista y escéptica, capitaneada por Montaigne, que muestra una concepción narrativa de la identidad, vertebrada por la metáfora del «autorretrato», y que es una recuperación de la veta expresivista; además se habla de un «yo relacional» defendido por Gilligan y los comunitaristas, o del sujeto posmoderno. Aparece otro atravesado por la confluencia de «raza/etnicidad», ligado al «multiculturalismo»; y otro articulado sexo-genéricamente, crítico de la masculinidad del viejo sujeto cartesiano hegemónico; y por último incluye un sujeto discursivo (Habermas).<sup>59</sup>

Nos parece interesante destacar de los comunitaristas que es una corriente filosófica política y moralista, que influye enormemente en la sociedad norteamericana y en las socialdemocracias europeas. Surge en los años ochenta y defienden la postura de que el individuo se construye a partir de los lazos con su comunidad; se alzan en contra del liberalismo puesto que lo consideran responsable de la destrucción de los valores de la comunidad con su imperante individualismo. Se consideran herederos de las ideas de Aristóteles y Cicerón y en sus discursos desempeñan un papel fundamental nociones como «el bien común», «virtud cívica» y «corrupción». Estas corrientes de pensamiento dan importancia a la tradición cultural de los diferentes grupos, formando comunidades y defendiendo un estado de multiculturalidades en convivencia.

También en el libro de M<sup>a</sup> José Guerra viene un detallado análisis sobre el debate ético-político feminista en torno a la identidad y las estrategias de subjetivación. La vieja alianza desdichada del feminismo con el marxismo y el psicoanálisis se abandona, para dar paso a la definición del feminismo como teoría crítica.<sup>60</sup>



Desde un punto de vista pragmático la dirección que propone Fraser es que esta teoría debe ser un instrumento para comprender y transformar la realidad social hacia un proceso de liberación de la mujer. En contra de la idea de una identidad moderna, se acepta el rendimiento crítico postmoderno en el alejamiento del universalismo abstracto (tesis-antítesis). Renuncia a las pretensiones metanarrativas y a las falaces estrategias universalistas, que acaban dando la parte por el todo, y al monocausalismo, que tiene que ver con una identidad clásica unitaria. Se intentan comprender las especificidades histórico-culturales de los individuos, atendiendo a la complejidad de unas identidades construidas socialmente, en las que intervienen múltiples factores: género, clase, raza, orientación sexual, en contra de los sujetos de la historia y las identidades sustancialistas. La teoría crítica de la identidad está más bien por un nominalismo (doctrina según la cual los universales carecen de toda existencia en la realidad donde sólo existen los objetos particulares o individuales) y por un constructivismo; frente al fundacionalismo y esencialismo, la identidad es un constructo histórico. Como dice M<sup>a</sup> José Guerra, frente a los compromisos intelectuales «de por vida» con una programática definida, la nueva teoría se elaborará al modo de un tapiz compuesto por muchos hilos diferentes. Se practicará un aprovechamiento selectivo de las opciones teóricas disponibles, por lo que leer a Foucault, Habermas, Derrida, Rorty o a los comunitaristas, es obligación prescrita desde una teórica desprejuiciada que sabe que tiene que ajustar cuentas con «todas» las tradiciones teóricas, pues en todas se respira el aliento misógino patriarcal.<sup>61</sup>

Partiendo del enfoque desprejuiciado de esta teoría crítica feminista, M<sup>a</sup> José expone el revisar de nuevo las teorías posmodernas y de los comunitaristas en torno a la construcción de la subjetividad. De la construcción del sujeto en los teóricos posmodernos se rescata la finitud humana, trabajando la desfundamentación y desidealización.<sup>62</sup>

Ella, como otras críticas y filósofas, señala que sus propuestas positivas muestran un «déficit normativo» que hace difícil la reedición de las reivindicaciones feministas. Las claves teóricas de este feminismo postmoderno o discursivo posestructuralista son la lógica identitaria, el tratamiento de la disciplinaria y la atención a los márgenes. De Foucault se estima su visión de la modernidad disciplinaria, que permite un análisis microfísico del poder patriarcal. De Rorty se estima su antifundamentalismo. Fraser ha replicado su caracterización del feminismo como «un club exclusivo de profetas» comprometidas en la tarea de «inventar» una nueva identidad moral para las mujeres, mediante la adquisición de una «autoridad semántica» que convierta sus descripciones lingüísticas en una «práctica discursiva compartida».<sup>63</sup>

De los comunitaristas y su visión idealizada de la comunidad de procedencia, aunque ha sido duramente criticado desde el feminismo, Gilligan defiende una identidad narrativa definida por sus vínculos con los «otros concretos». Emerge de esta forma, un «self relacional» que guarda alguna semejanza con la exigencia comunitarista de arraigo.<sup>64</sup>

Resumiendo lo expuesto, los puntos de vista filosófico-feministas de finales de los ochenta y principios de los noventa, se caracterizan por los cruces teóricos y la falta de prejuicios

derivados de una relación más libre con la tradición. La interpretación de la crítica teórica feminista va en la dirección, como hace Celia Amorós en nuestro país, de evidenciar los sobreentendidos, aquello que de tan natural no nos permite reparar en ello, es decir, mostrar el sesgo androcéntrico.<sup>65</sup> El tema de la identidad, que ocupa un lugar destacado del panorama feminista, resulta ser, según M<sup>a</sup> José G., un terreno propicio y controvertido para estimar el trabajo de la crítica feminista. Principalmente hay dos focos de atención: uno, que será el debate político en torno a la identidad, y otro, la controversia en torno a la identidad moral y a sus determinaciones «sexo-genéricas». M<sup>a</sup> J. Guerra mantiene, sobre los debates feministas en torno a la identidad, que nuestra auténtica auto-definición está basada en un concepto (el de mujer) que debemos deconstruir y desesencializar en todos sus aspectos. Además el mismo concepto de mujer resulta altamente insidioso: en principio, y desde los objetivos de una política y de una teoría feminista, parece difícil prescindir de él, pero al mismo tiempo la carga misógina y sexista que conlleva no ofrece garantía alguna de fiabilidad.<sup>66</sup> Por lo tanto va a ser importante el método deconstructivo y desesencializador.

La deconstrucción es uno de los métodos de análisis recogidos de los teóricos estructuralistas, concretamente Derrida. En el análisis de los textos, implica evidenciar las operaciones de diferencias, los caminos en los que los significados son construidos. El método consiste en estos dos pasos afines: la inversión y el reemplazo de las oposiciones binarias. Este proceso doble revela la interdependencia de términos semejantes y dicotómicos y sus significados relativos a una historia particular y los muestra no como naturales sino como oposiciones construidas con unas intenciones concretas en contextos particulares.<sup>67</sup>

En torno al método desesencializador, vemos que la mujer ha sido «definida, delineada, capturada» en conjunto de particularidades «esenciales» frente a la atribución al hombre de todas las posibilidades, de la apertura de un sujeto libre y racional masculino. Sufrimos en consecuencia, como dice M<sup>a</sup> José G., una sobrecarga de identidad, una sobredeterminación.

La identidad atribuida en función del género femenino «fija» y «petrifica» a las mujeres ligándolas a lo privado y a un conjunto limitado de roles. El plegarse «convencionalmente» a la identidad dada colabora a reafirmar lo que Jane Saltzmann denomina «las bases voluntarias de la opresión». La «sobredeterminación» identitaria, vinculada al género, que recae socialmente sobre las mujeres, es uno de los obstáculos decisivos para determinar que las mujeres no accedan al mundo público, ni puedan dar cuenta de los ideales modernos que vertebran la identidad: la autonomía y la autorrealización. Paradójicamente, un exceso de identidad se traduce en «falta de identidad» y en «crisis de identidad».<sup>68</sup>

Siguiendo al hilo de esta excesiva identidad que se vierte sobre la mujer, desde el punto de vista sociológico y haciendo un símil con la relación del señor y el esclavo, se advierte lo difícil que es para la mujer olvidar su condición de tal:

*Si, groseramente, definimos la relación histórica de los sexos como la que media entre el señor y el esclavo, habremos de considerar como un privilegio del señor la posibilidad de no pensar siempre en que es señor; en cambio, la posición del esclavo es tal, que nunca puede olvidar que es esclavo. No cabe duda de que la mujer*



*pierde la conciencia de su feminidad con mucha menos frecuencia que el hombre la de su masculinidad.*<sup>69</sup>

En los discursos preponderantes esencializadores Celia Amorós también habla del paso del *ser* al *deber ser*, y de los vericuetos en los cuales estos discursos esencializadores intentan justificar la función social de la mujer. Este sistema de contraposiciones está fundado en las diferencias biológicas y el conjunto de funciones que definen el modo de inserción de cada sexo en la realidad resulta promovido por el rango de una esencia. De esta forma la posibilidad biológica de parir, por poner un ejemplo, se convierte en un mandato.<sup>70</sup> El feminismo de la diferencia supone sobreabundancia de identidad.

Después del momento deconstructivo y desesencializador se pasa a un momento re-constructivo y resignificador. Las exigencias feministas en torno a la identidad planteadas por Butler y Benhabid atienden a la corporalidad, a las contingencias y a los contextos, a la peculiaridad del «otro concreto» y a la intersubjetividad en sus modos complejos y substanciados.<sup>71</sup>

Como señala M<sup>a</sup> José Guerra, la metodología crítica feminista propuesta por Benhabid se salda con una sugerencia hermenéutica de la doble mirada: irónica y de inversión. Se trata de reconstruir conceptos tales como sujeto o autonomía descargados del lastre androcéntrico. Esa doble mirada supone que veamos aquello que hemos sido entrenadas para ver y debemos atender justo a lo que la tradición desaconseja mirar por no considerarlo valioso.

Hay dos acercamientos a la tradición; uno desde el feminismo liberal, corrigiendo los errores y las desafortunadas concepciones sobre la mujer que la tradición ha forjado y curando la misoginia para mostrar que no existe incompatibilidad entre los ideales ilustrados de libertad, igualdad y autorrealización y las aspiraciones de la mujer; y otro más radical que consiste en no corregir los desvaríos y que se rebela contra la misma tradición y contra sus marcos categoriales, su binarismo jerárquico y sus atribuciones de valor encubiertas. Ahora bien, Benhabid admite rasgos de ambas; para ella las categorías requieren ser desafiadas, ya que se promueve como universal la unilateral experiencia masculina, por lo que concibe la posibilidad de la autorreflexión como un distanciamiento necesario de uno mismo y de las propias certidumbres cotidianas, una suerte de exilio interior, que tanto puede filtrarlas por el tamiz reflexivo, reafirmar los componentes de las propias identidades, como desestimarlas.<sup>72</sup>

Al enfrentarnos a la tradición moderna no es suficiente «corregir» el universalismo mediante una «reinserción» de las mujeres sin más; frente a las propuestas pragmático-universales de Habermas, afirma M<sup>a</sup> José Guerra que Benhabid plantea una concepción distinta de la identidad: para ella, el sujeto de razón es un infante humano cuyo cuerpo sólo puede ser mantenido vivo, cuyas necesidades pueden sólo ser satisfechas, y cuyo yo sólo puede desarrollarse en la comunidad humana en la que ha nacido. El infante humano deviene un “self”, un ser capaz de habla y acción, sólo al aprender a interactuar en una comunidad humana. El yo deviene un individuo en la medida en que se convierte en un «ser social» capaz de lenguaje, interacción y cognición. La identidad del yo está constituida por una unidad narrativa, la

cual integra lo que yo puedo hacer, he hecho y haré con lo que tú esperas de mí.<sup>73</sup>

En resumen, sólo transmutando nuestra concepción de la identidad a partir de su débito con la intersubjetividad que nos sostiene, podemos dotar de un sentido nuevo al universalismo. La ilusión prometética de un sujeto desencarnado y desincardinado, tras haber sido sepultados los excesos idealizantes y formalistas del racionalismo al uso, queda en entredicho por el protagonismo de la argumentación, la contingencia, la finitud y la corporalidad del sentido de la intersubjetividad. Esta va a ser la impronta relacional clave que rediseña el universalismo moral. Hay que sacar a la luz lo implícito mediante la estrategia de lectura que prescribe la «doble mirada», que nos conducirá a poner en cuestión una «concepción uniforme de la autonomía racional y moral».<sup>74</sup>

Desde un punto de vista sociológico, Raquel Osborne aporta más información sobre la procedencia de esta construcción social de la identidad:

(...) la acuñación moderna del término construcción social corresponde a Berger y Luckmann en su conocido libro de parecido nombre, en donde se defiende que la realidad social, incluida la propia identidad, emerge por medio de la interacción social.<sup>75</sup>

Desde esta disciplina, la sociología, también se propone una comprensión de las conductas individuales y de la identidad atendiendo a varias cuestiones. Hay algunos autores que utilizan el término de *script*, traducido burdamente como «guión», en el sentido de que nos orienta y nos hace comprender el entorno que nos rodea y nuestra relación con el mismo. Estas guías para la acción especifican los *qués*, los *cuándo*s, los *dónde*s y los *porqués*. No se debe concluir que sigamos a rajatabla lo que este guión previo nos indica, pero sí que constituye el marco en el que se desenvuelven las conductas individuales.<sup>76</sup>

A lo largo del estudio se tiene en cuenta un intento de comprensión de los textos y de la práctica artística, a través de una evidencia de las falsas suposiciones, con la pretensión de llegar a una posible verdad. Aspecto al que por otra parte se da bastante importancia después de las críticas a la postura positivista que en la actualidad se vertebran desde ámbitos diferentes, desde Gombrich hasta la teoría crítica feminista actual, aplicándose toda esta hermenéutica de la comprensión de la práctica del arte.

En relación al modo de percepción de los conflictos, Gombrich expone la importancia de las colisiones o choques en el proceso de aprendizaje, que pueden interpretarse como refutaciones de las hipótesis. Gombrich identificará la hipótesis establecida con el sentido del orden y el choque con la percepción.<sup>77</sup>

También en la actualidad, la teoría crítica feminista, tanto en la filosofía como en la estética, se ha preocupado en poner de manifiesto las «falsas antítesis», como propone Nancy Fraser desde la perspectiva pragmático-filosófica o como hace Celia Amorós en nuestro país, tratando de evidenciar los sobreentendidos, que de tan normalizados pasan desapercibidos.

De la teoría crítica feminista en torno a la construcción de la identidad, nos interesaría



retomar ese talante desprejuiciado con las diferentes posiciones quedándonos sobre todo con ese momento de deconstrucción y desesencializador, para alcanzar un estadio reconstructivo y resignificador.

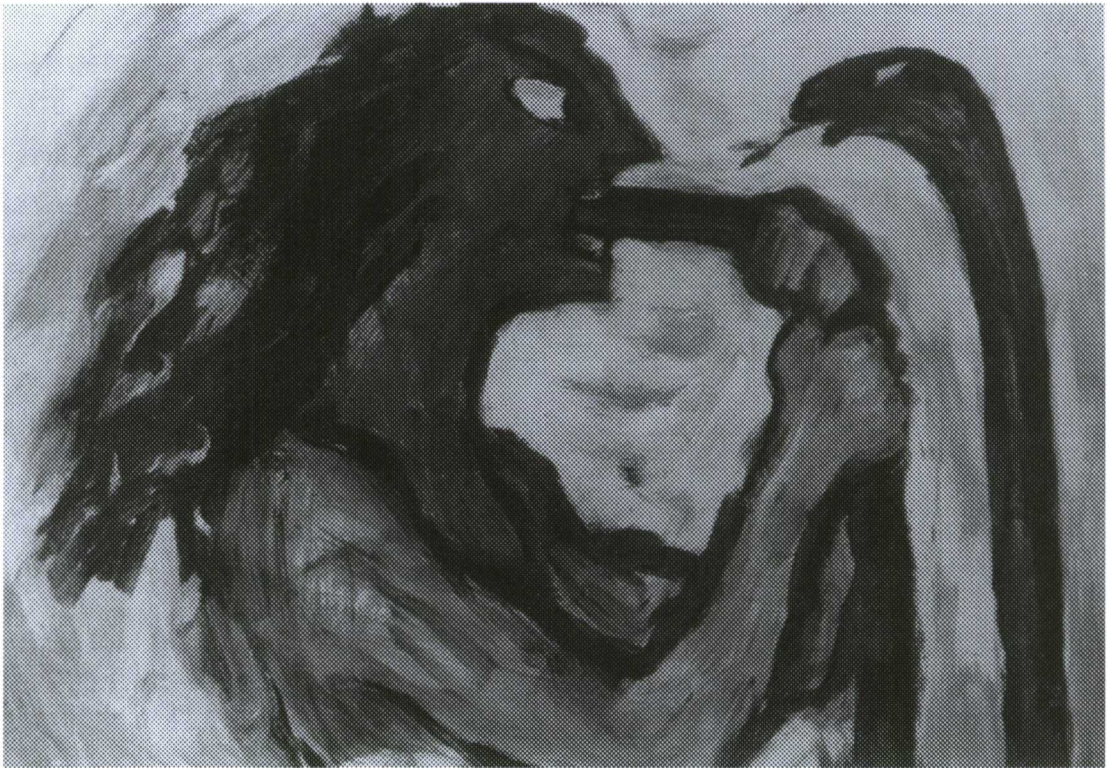
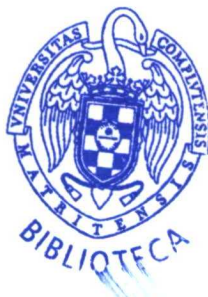


Ilustración. 84. En esta pintura de Alexis Hunter se evidencia la crítica a la teoría religiosa que define a la mujer como culpable de la expulsión del paraíso.



*Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*



## CAPÍTULO XV

### **Teorías feministas desde la crítica en el arte**

Vamos a dar algunos datos que nos resultarán relevantes para entender mejor la época en la que empiezan las investigaciones feministas en torno al arte, que son las pioneras de una gran cantidad de temas relacionados con la mujer artista y que han ido tomando cada vez más importancia hacia el cambio de siglo. Nos referimos muchas veces al ámbito de Estados Unidos e Inglaterra, donde el movimiento feminista siempre ha sido fuerte y donde se ha dado más rápidamente una gran proliferación de información al respecto, casi las primeras revistas exclusivas sobre el arte y la mujer, proceden también de allí.

#### *Definición de arte feminista*

“A riesgo de decepcionar a los catequistas y a los propugnadores del arte al servicio de las masas, sigo siendo ese cronopio que, como lo decía al comienzo, escribe para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones «latinoamericanas» o «socialistas» entendidas como a prioris pragmáticos”

Julio Cortazar <sup>78</sup>

El fenómeno del arte feminista entra en conflicto con la idea romántica del *L'art pour l'art*, expresión de la libertad individual del artista, que únicamente se rige por sus emociones y no pone su arte al servicio de ninguna causa. La expresión de este sentimiento queda ejemplarizado por Cortázar. Otro punto de vista aparentemente contrapuesto a esta visión es el arte como un medio de compromiso con la realidad social, que irrumpe con mucha fuerza en las revoluciones sociales de 1848 y 1870, aunque en otros periodos los artistas se repliegan a su universo interior apartándose de la vida social y política.

Es imposible esconder el hecho de que arte feminista es lo mismo que decir arte político, un arte que pretende denunciar una situación social. Si no tenemos en cuenta esta perspectiva esencial no podemos entender todo este proceso de producción artística en el que intervienen tantos factores, desde la moral social de la propia artista, hasta las ideas en torno a

la identidad y a la construcción de un sujeto femenino.

Dentro del movimiento feminista de los años 60 y 70, se toma conciencia de que el rescate de mujeres artistas en la historia del arte no es suficiente. Añadir nombres de mujer a la historia del arte no es lo mismo que producir una historia del arte feminista.<sup>79</sup>

Hay diversas posiciones con respecto al arte y la mujer. Por una parte muchas artistas rehuyen el adjetivo *feminista*, por representar para ellas constituirse en una minoría, como decía Gloria Moure. Por otra parte desde las instituciones (Instituto de la Mujer) se hacen congresos sobre «Arte y mujer», que intentan ocultar cualquier relación con una intención política, borrando toda alusión a la palabra feminismo. Por ello se hace necesaria una definición que aclare esos conceptos.

La primera definición que advertimos sobre arte feminista, en comparación con el arte femenino, es la de Estrella de Diego: “*Se explicita la necesidad de establecer una diferenciación entre arte «hecho por mujeres» (que no tiene por qué ser diametralmente diferente del de un hombre) y el «arte feminista» (que quiere ser diferente, trastocar los valores al uso de la Historia del Arte).*”<sup>80</sup>

Desde el punto de vista de ruptura con los estereotipos sociales y jerarquizados, la práctica artística y las relaciones de producción pueden utilizarse con ese fin; incluso sólo por el hecho de que una mujer elija esta profesión (subvirtiéndolo la jerarquización convencional en el arte donde no existían prácticamente mujeres), o por la actitud que tome en las autorrepresentaciones. Desde Sofonisba Anguissola hasta Paula Modersohn-Becker, ellas tuvieron que hacer algún esfuerzo adicional, por el mismo hecho de ser mujer, para adoptar un papel que no era lo común dentro de su propio sexo, superando todo tipo de trabas sociales.

Así que por una lado están las actitudes sociopolíticas que las artistas deciden o no adoptar y por otro está el trabajo mismo de la representación. Hay imágenes de cuadros que cuando las vemos no sabemos si están hechas por un hombre o una mujer; por ejemplo en el caso de Rosa Bonheur, que en siglo XIX hacía cuadros de animales y batallas, que no eran normalmente los temas elegidos por las pintoras (Rosa Bonheur, *La feria de Caballos*, 1855). En la elección del tema se traslucen actitudes, roles asumidos, que subvertimos o no. Si una mujer muestra en sus cuadros que sabe pintar bien, que tiene unos conocimientos del oficio equiparables a los de cualquier hombre pintor de ese momento y que además se atreve con temas históricos, ya está trastocando los esquemas culturales y sociales, puesto que los géneros dentro de la pintura también tienen su jerarquía; los temas florales y las naturalezas muertas tienen menos valor que la pintura histórica. Se trata, pues, de una elección representacional de primer orden, que no está exenta de una jerarquización sexual discriminatoria.

Retomando la pregunta que planteábamos antes, si la recopilación de nombres de mujer para la historia del arte es lo mismo que hacer una historia del arte feminista, diremos que es una *actitud* feminista por parte de las críticas e historiadoras, puesto que no nos estamos refiriendo a los códigos representacionales por ahora. Con este trabajo de recopilación político social lo que se demuestra es que también hubo mujeres artistas en cada época, que contaron de alguna manera con el apoyo social y económico para que pudieran ejercer un



Ilustración.85. La transgresión de estas artistas se encuentra, no en la representación, sino en la elección de los motivos históricos y universales, tradicionalmente vedados a las mujeres. Las pinturas pertenecen; abajo, Elizabeth Thomson y arriba, Rosa Bonheur.



oficio difícil de asumir por ser mujeres, más difícil cuanto más atrás nos vamos en la Historia. Hay por ejemplo autorretratos de Vigée-Lebrun en donde adopta el papel social que se potenciaba desde la sociedad, el de la madre feliz, propio del periodo posrevolucionario, (Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, *Retrato de la artista con su hija*, 1789), pero desde la perspectiva del movimiento feminista actual, es difícil si no erróneo creer que es un ejemplo de arte feminista. En todo caso se podría decir que la actitud de recopilar esta obra para la Historia; así como la actitud de asumir un oficio e incluso un tema como el autorretrato, podrían ser rasgos feministas, puesto que se subvierten los valores sociales establecidos, al ser una mujer la que asume el papel de protagonista en la obra misma, pero no se puede concluir por esta razón que lo que queda representado sea feminista, puesto que la representación misma no alude a un intento de subvertir los valores al uso de lo femenino.

Así nos acercamos a un intento de definir las características del arte feminista. La intención de subvertir los valores establecidos en cuanto a lo femenino es lo que podría caracterizarlos.

Si el rasgo principal es que haya una intención de subvertir los valores establecidos de lo femenino, la pregunta que nos haríamos es, ¿nos estamos refiriendo a la intención de la

artista con lo cual hacemos referencia a todo el bagaje psico-social y a las actitudes insumisas de la artista, con respecto a su condición como mujer y artista, o nos estamos refiriendo a la obra en la que se debe observar esa intención feminista?. Y además, ¿a qué feminismo nos referimos, porque hay en la actualidad como ya hemos visto anteriormente, caminos contradictorios, que construyen el ser mujer en lugares totalmente opuestos?. Si convenimos en que el arte feminista es el que tiene una intención subversiva, independientemente de los resultados representacionales y de su eficacia en sugerir nuevos caminos para lo femenino, entonces la referencia principal del arte feminista nos la da la intención de la artista, quien decide en última instancia es la propia artista. Así, si una mujer artista decide dejar de lado una representación de lo femenino, con una intención feminista, la obra es feminista en cuanto a su actitud.

Si por el contrario, para que una obra sea feminista se tienen que dar unos códigos representacionales intencionados políticamente, en los que se perciban unos ideales feministas, es importante indagar qué significado tiene para cada artista lo femenino y de qué manera ella ve en una elección de códigos representacionales una actitud subversiva. Lynda Nead, en su libro *El desnudo femenino*, dice que la categoría arte feminista no implica una etiqueta estilística, no describe una tendencia estilística unificada, pero hablar de arte feminista para ella implica hablar de una representación visual que compromete y reta a audiencias e ideologías históricamente constituidas.<sup>81</sup>

La definición de Griselda Pollock hace hincapié en la intención de la artista, y la efectividad del lenguaje:

*(...) es feminista a causa de la manera en que funciona como un texto dentro de un espacio social específico en relación con códigos dominantes, convenciones del arte y de las ideologías de feminidad dominantes. Es feminista cuando subvierte las maneras normales en que vemos el arte y normalmente somos seducidos en complicidad con los significados de la cultura dominante y opresiva.*<sup>82</sup>

El análisis que hace Linda Nocklin es que las imágenes no se reciben como entidades discretas, sino en relación con marcos de referencia y discursos institucionales. La obra se puede definir como feminista en el momento en que entra en la arena de estos debates e intercepta los códigos dominantes de la práctica artística y las definiciones de género y diferencia sexual.<sup>83</sup>

Como mantiene Linda Nead, el arte feminista es, por tanto, necesariamente deconstructivo en el sentido de que funciona para cuestionar las bases de las normas y valores estéticos existentes, al tiempo que extiende las posibilidades de esos códigos y ofrece representaciones alternativas y progresistas de la identidad femenina.<sup>84</sup>

La situación actual de las artistas, cuando se enfrentan al tema de lo femenino en su práctica artística y después, a la hora de defender su trabajo ante el público, está plagada de conflictos.

Evidentemente las artistas mujeres no estamos aisladas de los conflictos sociales como



mujeres, desde el momento en que todavía nos preguntamos si el tener un hijo será equivalente a un sacrificio profesional o personal, dada la idiosincrasia patriarcal en la que nos encontramos todos y todas, o hasta qué punto nuestro complejo de inferioridad hace que nos sintamos culpables cada vez que asumimos un rol «más egoísta» como es la creación artística.

Uno de estos conflictos es la potenciación de esa diferencia como lugar de construcción de lo femenino por una parte y la constatación de asumir los roles sociales masculinos que propicia esta sociedad tampoco es un camino a seguir.

Un arte político-subversivo en la contemporaneidad se tiene que observar dentro de todo un sistema de producción artística que, dentro de lo que son los valores procedentes del romanticismo y su plena convicción de que el arte es para los artistas y que no atiende a normas de ningún tipo, ni siquiera las morales y políticas, queda desvalorizado. Ahora bien, hay movimientos esencialmente políticos como el realismo expresionista (Otto Dix, Käthe Kollwitz), que son esencialmente modernos y románticos en cuanto a que su arte lucha por unos ideales sociales perdidos o no conseguidos. El arte feminista se encuadra dentro de este sentimiento subversivo que clama por una situación más justa.

Linda Nead no olvida enfocar el arte feminista dentro del marco de un arte político que, como tal, se tiene que considerar el lugar de las prácticas feministas, pero dentro del dominio público de la cultura capitalista: *“Dadas las complejas interrelaciones del Estado y la sociedad en el capitalismo tardío, ya no es posible postular una esfera puramente feminista que sea totalmente distinta del resto de la sociedad. No puede haber «lugar seguro», fuera de marcos de referencia culturales dominantes, que pueda ser ocupado por el arte feminista.”*<sup>85</sup>

En este sentido hablábamos de que en el primer periodo del arte feminista (1960-70) todavía se encontraban posturas que abogaban por una esfera cultural puramente femenina, lo cual expresa ese sentimiento todavía vanguardista que, aunque se alza contra todo lo anterior, se construye bajo discursos de pureza o de verdades históricas. El arte feminista, como político y antisistema, tampoco se podría plantear fuera de un cambio radical de todo el sistema.

Pero la situación ahora se presenta de una forma más consciente de la dificultad de romper con los discursos imperantes. Aunque existe ese arte subversivo, hay que considerar si el significado subversivo de una obra cualquiera sigue siendo el mismo, si se beneficia de los circuitos institucionalizados, que se mueven bajo los mismos parámetros patriarcales que nuestra cultura, los mismos a los que se pretende criticar. Así, hay mujeres artistas en la contemporaneidad, como Jenny Holzer, que se posicionan políticamente en su arte, utilizando los mass media, para poder influir en las conciencias de las personas con frases sentenciosas como las de los anuncios publicitarios. Ahora bien, nos preguntamos si realmente siguen siendo subversivas sus obras, una vez que son recibidas por el gran público en los salones del Guggenheim, uno de los principales ejemplos museísticos de la conversión del arte en un negocio productivo a gran escala. ¿Hasta qué punto la primera intención subversiva de la artista, se va mellando al chocar de lleno con los circuitos artísticos de com-

praventar?, ¿qué pasa cuando el arte es un negocio?, ¿puede seguir denunciando una situación político-social?

También es evidente que, desde que el arte se separó de la imitación fiel, cada vez es más incomprensible para la población en general. Decididamente parece que los únicos que entendemos las obras de arte contemporáneas somos una élite que se dedica al arte. El arte moderno y contemporáneo tiene menos incidencia política, desde que los artistas se afiliaron a la consigna del *arte por el arte*. Es la jaula dorada en la que se tiene al artista, posiblemente utilizado por los miembros que detentan el Poder. En efecto a causa de este proceso liberador en algún sentido, el arte se ha convertido casi en un gremio, cada vez con menos poder dentro de las estructuras sociales. Aunque el arte ahora no esté sujeto a la utilidad propagandística del poder vigente, salvo la que le dicta el propio artista, se convierte en un círculo cerrado; justamente cuando más abierto se ve en algún sentido porque está al alcance de todos, se hace en su forma más difícil de comprender.

Paradójicamente también se siguen viendo parcelas de poder bien definidas en las estructuras económico-comerciales y se sigue tratando a los artistas como genios y a sus obras como geniales. ¿Qué es lo que hace que un artista sea considerado genial?, ¿el valor en precio de la obra de arte, sumas cuantiosas de dinero que son invertidas por mentes prácticas?, ¿quién es el que ha decidido que el arte de Jenny Holzer y el de Schnabel se expongan en el Guggenheim y que otros muchos artistas igual de rupturistas no accedan a ellos?. Si profundizamos en estos hechos, vemos que los circuitos del arte institucionalizado someten a una selección las obras de arte, produciéndose la exclusividad de unos artistas sobre otros, o de las mujeres antes que los hombres, en parte porque el mundo femenino sigue presentándose como algo exótico y como un avance correctamente político. Así las obras de arte quedan desvirtuadas en su mensaje inicial, perdiendo su significado crítico.

Otra referencia a la utilización que se hace de los medios cinematográficos nos la hace notar Estrella de Diego; la película, que en principio era una crítica de la pornografía, acababa por mostrar otra vez sólo imágenes pornográficas, imágenes que era muy difícil descontextualizar, que exhibían del cuerpo femenino como espectáculo.<sup>86</sup>

El arte con una intención subversiva es valorado como se valora un trofeo o una colección ostentosa de un famoso magnate. El arte feminista, debe vender muy bien, porque no hay más que ver todo el material propagandístico que se ha generado en torno a este tema



Ilustración. 86. Cindy Sherman muestra un sujeto formado por roles ficticios, en este caso de las películas americanas de los años 50 ; un sujeto cambiante.





(libros, exposiciones, etc.).

Aunque hay muchos factores que limitan la construcción de un sujeto femenino en el arte, se pueden dibujar algunas líneas de actuación político-feministas:

*Felski utiliza el concepto de una práctica contracultural feminista como una manera de describir un conjunto de prácticas que son representativas de la diversidad de los movimientos de mujeres contemporáneos e influyentes (un propósito básico de cualquier empeño político). El término no implica un espacio utópico que funciona fuera de las instituciones comerciales y del Estado, sino la creación de un foro público para el debate y las prácticas de oposición.<sup>87</sup>*

Según ella este giro significa no sólo reconocer las diferencias entre las mujeres y la mujer, sino también las diferencias entre las mujeres mismas. Para ella, este giro teórico ha permitido una conciencia más crítica del ejercicio del poder en la sociedad y las múltiples posiciones como sujeto que ocupan las mujeres.<sup>88</sup>

Hablando concretamente de las representaciones del desnudo femenino, propone un arte feminista que más que mostrar celebraciones del sexo femenino, describan o concreten la situación actual, plasmando con claridad los valores de lo femenino patriarcales:

*El proyecto de arte feminista no es la proyección de un tipo perfecto que representa los intereses de todas las mujeres; más bien es la exploración de las diferentes identidades sociales, culturales y económicas de las mujeres. (...) Como hemos visto, el cuerpo femenino es denso de significado en la cultura patriarcal, y estas connotaciones no pueden sacudirse enteramente. No hay posibilidad de recuperar el cuerpo femenino como un signo neutro para los significados feministas, pero los signos y los valores pueden transformarse en identidades diferentes, pueden ser colocados en su lugar.<sup>89</sup>*

Según Estrella de Diego, en la década de los ochenta, la crítica feminista se centra en la cuestión misma de la construcción de la subjetividad.<sup>90</sup> Y añade algo más sobre la situación que se respira en cuanto a la construcción del sujeto femenino, en relación con la crisis del sujeto masculino, como sujeto autónomo, libre y potente. Ser mujer es mucho más que todo lo referido al sexo biológico. Es, sobre todo, no tener lenguaje propio ni mirada propia. Pero las contradicciones de esta construcción son más graves; el sujeto que nos construye tampoco parece tener las ideas muy claras, inmerso como está en la crisis de su propia identidad.<sup>91</sup>

Estrella de Diego explica que el concepto de lo femenino como «clase», como concepto inamovible y compacto, se empieza a tambalear y es sustituido por la noción de «mascarada». Para la crítica feminista integrada en la polémica posmoderna, las mujeres no sólo se disfrazan de hombre, sino que cuando parecen «mujeres» también van disfrazadas.<sup>92</sup> Hay una anotación interesante llamando la atención sobre la importancia, que se le da al movimiento feminista en los escritos postmodernos. Es infrecuente la antología de textos, sobre postmodernidad que no incluya algún artículo relativo al feminismo, en parte debido a que las

manifestaciones artísticas de los ochenta más polémicas y más interesantes fueron obras de mujeres: “La aproximación feminista ha puesto en tela de juicio el concepto mismo de subjetividad con todo lo que ello implica en el proceso de la construcción artística”.<sup>93</sup>

Lynda Nead basa su análisis de propuesta artística en si una u otra estética resulta más efectiva en su objetivo deconstructivo.

A la hora de enfrentarnos con la imagen esencialista de la mujer en el arte como posturas artístico feministas que intentan revalorizar lo tradicional femenino, las consideramos bajo la misma perspectiva con que lo hace Lynda Nead, como manifestaciones necesarias en su momento, al mismo tiempo que se llama la atención sobre la adecuación en estos casos al binarismo jerarquizado tradicional. Llegados a este punto es importante recordar lo dicho por Gombrich, para no caer en el error de considerar las obras de arte como si fueran problemas de lógica, considerándolas verdaderas o falsas, acertadas o erróneas. En todo caso se podría estimar como más o menos ética, la utilización que se haga después del hecho artístico, por ejemplo, el que se mistifique desde la crítica feminista adoptando actitudes triunfalistas, o desde las instituciones museísticas transformando una creación en un producto vendible y propicio para ser consumido.

En las teóricas del arte feminista y en cómo abordan lo tradicional femenino, se ven las dos posturas que exponía M<sup>a</sup> José Guerra; una que concuerda más con un feminismo liberal y que corrige los errores y desafortunadas concepciones sobre la mujer que la tradición ha forjado y trata de curar la misoginia; y otra que no intenta corregir los desvaríos sino que se rebela contra la misma tradición, contra sus marcos categoriales, su binarismo jerárquico y sus atribuciones de valor encubiertas. Estas posturas se simultanean tanto en la crítica del arte, como en la práctica artística.

Hemos tomado en consideración el sujeto propuesto por Benhabid, que admite rasgos de ambas posturas, un sujeto con posibilidad de autorreflexión, que reafirma los componentes de esas identidades o bien los desestima. Así, lejos de una concepción que proponga los autorretratos como manifestaciones artísticas verdaderas y totales o por el contrario falsas, proponemos los autorretratos como manifestaciones de autorreflexión, tomando una postura revalorizadora tanto como desestimadora de las propias identidades dependiendo del momento. En este sentido, las imágenes de autorretratos de mujeres, hemos intentado presentarlas dentro de su circunstancia social, no como todavía se exige en los circuitos convencionales, haciendo hincapié en el análisis de una imagen en concreto de la artista-genio. También por eso la comparación de autorretratos de mujeres y hombres a lo largo de la historia y en la actualidad, lo hacemos intentando un discurso en el que la mujer no sea la peculiaridad, sino que sea un reflejo de la división social de los sexos.

En contrapunto a las posturas iconoclastas que desestiman cualquier representación de la identidad mujer por la trampa del exceso de identidad abocado a una crisis, podríamos recordar que las autorrepresentaciones como los autorretratos de la mujer están ahí; igual que los símbolos están ahí, sería ingenuo pensar que se pueden borrar de un plumazo. Sin embargo nos parece primordial, en vez de proponer una iconoclastia en cuanto al tema,



asumir las limitaciones de cada postura representacional y de que no hay que darle más importancia de la que tienen. Así se podrá criticar más la utilización que se haga del tipo de representación, que la representación en sí misma.

No está de más recordar a este respecto, el flaco favor que nos hacemos en el proceso creativo cuando nos tomamos la obra de arte como si tuviéramos que acertar con no sé qué idea preconcebida e ideal, lo cual no quiere decir que todo proceso creativo no conlleve un monólogo interno, donde la artista se pregunta y se contesta al modo platónico. Nos referimos a que, desde la posición de la artista, podemos tomar como determinantes unas identidades que degeneren en normas de conducta, en unos roles delimitantes para ella y que acabe considerando un tipo de «arte revalorizador» de lo femenino o un arte que combata las mismas dicotomías o un arte puro y libre, como si se tratara de una norma.

*Más sobre parámetros institucionales. Libertad artística y manipulación.*

Desde las mismas instituciones también se potencian unos lugares de construcción de lo femenino, relacionado con vertientes de pensamiento que son más o menos críticas con la situación de la mujer.

En el “I Congreso Nacional. Arte y Mujer. Ideología, sociedad y privacidad”, que se celebró en 1997, en Granada, entre otras entidades que organizaron este Congreso, estaba el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.

Desde la dirección se organizó este Congreso en función de unos puntos que nos parece que confundieron en la relación de invitados la idea de un arte feminista necesariamente rompedor con un arte femenino. En una proporción bastante elevada de conferencias, la base discursiva de fondo era una visión optimista al comprobar la preponderancia cada vez mayor de la mujer en puestos de poder, y no hacían alusión a ningún tipo de denuncia de su situación social. El objetivo era comprobar satisfactoriamente la importancia de la mujer en el mundo del arte.

Marina Collazo, entonces directora de *Metrópolis*, en TV2, en su ponencia *Televisión, mujeres y cultura*, sin hacer una valoración feminista o crítica, se centró en datos comparativos (hombres y mujeres) de audiencia de los diferentes programas en televisión. Cristina García Rodero presentó *La fotografía como documento formal*, donde la cuestión que adquiría importancia era esta artista como profesional, presentando como modelo este tipo de mujer artista integrada ya en unos circuitos del mercado del arte; no se hizo un análisis más social de la artista en el mundo profesional.

En la de Gloria Moure, directora del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, titulada *La esencia antidiscursiva del arte*, se plantearon temas interesantes, en primer lugar el del arte como un ejercicio de libertad, pero no se sabe hasta qué punto queda contrapuesto con la idea del arte al servicio de un movimiento político; ella rechaza el término feminista y las exposiciones de mujeres, porque encuentra que es asumirse como una minoría.

Marina Núñez, otra artista del panorama actual español, expuso obras de arte utilizadas como medio para la denuncia. En el debate se discutió si el arte como denuncia estaba caduco. Sin embargo desde la perspectiva en que nos situamos, consideramos que el arte como denuncia es una de sus muchas posibilidades y, por supuesto, si hay una intención feminista.

De los sucesivos congresos a los que hemos asistido son de destacar el que se celebró en Bellas Artes en el año 98, dirigido por la profesora de la Universidad Complutense de Madrid, Mariam López-Fernández Cao, y el que se celebró en el Círculo de Bellas Artes un año después. En estos congresos si hubo un estudio bastante profundo sobre los dilemas teóricos dentro del feminismo, en cuanto a la representación de la identidad femenina y se intentó varias veces llevar el debate sobre los modos de representación.

En una mesa protagonizada por galerías de arte en donde se planteaban los sistemas selectivos y el sexismo dentro de esos sistemas, se evidenció uno de estos conflictos entre las artistas y las instituciones: por parte de algunas artistas se denunciaba una situación sexista a la hora de la selección de obras. Este tipo de reivindicación da importancia a un aspecto sobre otros, es decir, pasa por una aceptación de los canales de distribución del arte y del mercado del arte. ¿Qué pasa si, desde el punto de vista político social, no se acepta el sistema económico por el que se mueve la red de galerías y si lo acepta no lo ve como una reivindicación, sino porque es el sistema existente?. Es competitivo y por tanto denigra en algunos aspectos al individuo independientemente de que sea hombre o mujer, y no sólo hace competir a las mujeres con los hombres sino a unas mujeres con otras.

Muchas de las confusiones del análisis y de las perspectivas feministas dentro del mundo del arte se deben a una investigación centrada exclusivamente en las reivindicaciones feministas, aisladamente de lo que es el individuo y su situación económico social. Así por ejemplo, se cuestiona la masculinización de la mujer, conectando con propuestas del feminismo de la diferencia, que ven en la adopción de roles masculinos una pérdida, más que una equiparación al hombre que haya que celebrar.

Un desarrollo más profundo sería ver qué aspectos se potencian de esa masculinización y en provecho de quién: si lo que se potencia es el coraje masculino para servir al estado en condición de soldado, o como mano de obra cuanto más barata mejor o como ejecutivo agresivo que no se cuestiona más que el hecho de ganar dinero. Ahora quizás de lo que estamos hablando no es de una reivindicación puramente feminista, que resulta en definitiva ser frustrante, sino del valor de la masculinidad que se potencia como exponente primordial, dentro de un sistema capitalista que exalta el dinero como valor absoluto y por lo tanto le es indiferente el color que se tenga, el sexo con que se haya nacido o la provincia de donde se proceda, siempre que se maneje dinero y no se cuestione el sistema económico.

No se puede ignorar, por tanto, que la expansión del capitalismo a lo largo del siglo XX con la incorporación de la mujer al mercado de trabajo, obligándola normalmente a una doble jornada, repercute en forma de crisis de los papeles respectivos dentro de la familia patriarcal y genera, a su vez, un escenario social condicionante de las estrategias representa-



# THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

Working without the pressure of success.  
Not having to be in shows with men.  
Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.  
Knowing your career might pick up after you're eighty.  
Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.  
Not being stuck in a tenured teaching position.  
Seeing your ideas live on in the work of others.  
Having the opportunity to choose between career and motherhood.  
Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.  
Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.  
Being included in revised versions of art history.  
Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.  
Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.

Please send \$ and comments to:  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

## WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 177 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color:

Bernice Abbott  
Anni Albers  
Sofonisba Anguissola  
Diane Arbus  
Vanessa Bell  
Isabel Bishop  
Rosa Bonheur  
Elizabeth Borer  
Margaret Bourke-White  
Romaine Brooks  
Julia Margaret Cameron  
Emily Carr  
Rosalia Carriazo  
Mary Cassatt  
Constance Marie Charpentier  
Imogen Cunningham  
Sonia Delaunay

Elaine de Kooning  
Lavinia Funtana  
Mela Warwick Fuller  
Artemisia Gentileschi  
Margarita Gérard  
Natalie Goncharova  
Kate Greenaway  
Barbara Hepworth  
Eva Hesse  
Hannah Hoch  
Anna Hindington  
May Howard Jackson  
Frida Kahlo  
Angelica Kauffmann  
Hilma af Klimt  
Kathe Kollwitz  
Lee Krassner

Dorothea Lange  
Marie Laurencia  
Edmonia Lewis  
Judith Leyder  
Barbara Longhi  
Dora Maar  
Loe Miller  
Lisette Model  
Pavle Modersohn-Becker  
Tina Modotti  
Berthe Morisot  
Grandma Moses  
Gabriela Moller  
Alex Neal  
Loulie Nevelson  
Georgia O'Keeffe  
Meyer Oppenheim

Sarah Peale  
Ljubava Popava  
Olga Rozanova  
Nellie Mae Rowe  
Rachel Ruysch  
Kay Sage  
Augusta Savage  
Wavara Stepanova  
Florence Steinhilber  
Sophie Taeuber-Arp  
Alma Thomas  
Marietta Robusti Tintoretto  
Suzanne Valadon  
Remedios Varo  
Elizabeth Vigée La Brun  
Laura Wheeler Waring

Information courtesy of Curators, Scholastic, MoMA's International Women Artists and Curators's Annual from 1987 to 1990.

Please send \$ and comments to:  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Ilustración. 87. Página siguiente: Grupo de mujeres artistas anónimas que se autodenominan Guerrilla Girls. También trabajan con los medios de comunicación de masas, poniendo eslóganes en las vallas publicitarias de la ciudad. Este en concreto es un póster de 1987.



cionales en la producción artística femenina.

En las campañas desde las instituciones, contra los maltratos a las mujeres, se analiza el tema aislándolo por completo de la situación económica de esas familias, de las posibles humillaciones de otro tipo que pueda estar recibiendo el agresor. La solución del problema es la puesta en vigor de una legislación más dura, que castigue a los agresores, pero no hay una intención de investigar otros aspectos que tengan que ver con el problema, no sólo en relación a la mujer, sino al sistema económico vigente, al dinero que se destina a la educación, al desempleo, a la falta de vivienda.

De hecho, muchas veces los manuales informativos de arte o las revistas que anuncian alguna exposición y que analizan superficialmente el tema de la identidad mujer, no profundizan en las connotaciones políticas y las influencias de pensamiento que pueden tener unas u otras tendencias, no para devaluar o apreciar las unas sobre las otras, sino para tener conocimiento y poder comprender mejor el esquema de tendencias dentro del arte feminista.

Consideramos tanto unas como otras, igual de necesarias. Dependiendo de la pasión con que la artista afronta el tema en un determinado momento, es decir, teniendo en cuenta los cambios de pensamiento y el debate contradictorio que se genera dentro de la propia artista, unas veces se sentirá más cercana a las posturas del feminismo ilustrado, el de la igualdad, y otras veces se sentirá más cercana a las del feminismo de la diferencia, puesto que en cada posición hay aportaciones válidas. Por ejemplo, dentro del feminismo de la diferencia es importante la labor de revalorización de lo considerado tradicionalmente femenino, aunque sus teorías analizadas desde la lógica sean desestimables y estén llenas de fórmulas contradictorias. De hecho el grupo de mujeres feministas que trabaja desde hace tiempo en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid se manifiesta abiertamente en contra de este tipo de especulaciones irracionales: *"En este artículo queremos mostrar que un feminismo coherente y sólido sólo puede sostenerse en una profunda y coherente (aunque no ingenua) adhesión a los ideales ilustrados de libertad igualdad y autonomía basados en la razón"*.<sup>94</sup>

Una manifestación artística no se puede considerar en la órbita de lo ético, pero se puede buscar qué tipo de sujeto plantean las autorrepresentaciones y las ideologías que sustentan. Consideramos la creación artística un lugar ideal, aparte de como reivindicación de representaciones culturales menos discriminatorias, también como lugar que nos permite liberar todos nuestros fantasmas o ilusiones irreales. Si el artista tiene un momento reivindicativo y de concienciación política, saber las herramientas representacionales que le pueden servir para la ejecución de la imagen es importante y si por el contrario utiliza la creación en ese momento como una vía de escape, como una liberación de su estado anímico, se adecuará a otro tipo de autorrepresentación. Algunas obras de arte fueron duramente criticadas desde la perspectiva ético-política. Este fue el caso de Hanna Wilke, que en sus composiciones muchas veces se retrataba con actitudes provocativas y semidesnuda y, como su belleza es bastante estereotipada, recibió muchas críticas por parte del movimiento feminista, achacándole que presentaba una imagen de la mujer objetualizada. Aunque la obra de Hannah Wilke



nos parece indiscutible, como celebración de la sexualidad femenina, conscientes de la libertad individual de la propia artista para la proyección que haga de sí misma en sus obras de arte y, sin embargo, desde el punto de vista feminista, se pueden utilizar códigos del arte para que el mensaje, en ese sentido, sea más efectivo.

Para que nos hagamos una idea de cómo se van desvirtuando las primeras iniciativas, que en un momento dado pueden parecer oportunas, y que más tarde se puedan convertir en factores limitantes más que emancipatorios, citaremos el caso de una de las primeras exposiciones que se hicieron, *Mujeres artistas: 1550 - 1950*, en la cual las mismas organizadoras llamaron la atención sobre lo fuera de tono que puede verse la exclusividad de un sexo en cualquier muestra; de hecho enfatizaron que no sería un buen indicativo de que las cosas marchasen bien el que las exposiciones sólo de mujeres proliferaran. Veinte años más tarde, los canales de distribución del arte han hecho que todas esas obras en torno a la denuncia política de una situación discriminatoria para la mujer hayan proliferado cara al público, convirtiéndose en un negocio rentable para las relaciones de comunicación institucionalizadas del arte.

Con esto queremos llamar la atención en que por un lado están las artistas y las obras de arte, que constituyen la práctica artística, y por otro están las relaciones de comunicación artístico-institucionalizadas, (escuelas, facultades, academias, sistema: galería-marchante-museo).

Casi todo el universo simbólico femenino, en donde la misma creadora es mujer, se recibe de una forma bastante asombrada por parte del espectador desde la perspectiva de que todo lo femenino es y ha sido inusual, lo exótico. Por tanto lo femenino y las perspectivas femeninas se potencian desde los museos, partiendo de la idea del arte como manifestación de originalidad. Se producen de esta forma conflictos de todo tipo, por ejemplo, el que podamos ver la importancia que ha tenido el feminismo en el arte a la hora de cuestionar la genialidad, y que sin embargo se puedan observar muchas artistas famosas que han asumido el rol de artistas geniales.

#### *Situación de la mujer como artista. Exclusión de la artista de la historia.*

En vista de la situación desigual que se observa en la dinámica de la producción artística masculina y femenina y dada la ausencia de la mujer como artista relevante y su postergación a algunos "géneros menores" (elementos florales, naturalezas muertas, etc.), seguimos avanzando en la indagación sobre las causas de ese largo eclipse y sobre la situación y los posicionamientos actuales de la mujer en el arte.

Las mujeres artistas tienen que afrontar una serie de normas de conducta que no sólo pertenecen al ámbito de su producción. Como sostiene A. D. Néel,<sup>95</sup> las condicionantes de sus vidas cotidianas a veces parten de la creencia ingenua en unas determinaciones identitarias. Es curioso constatar el sentimiento de culpabilidad manifestado por algunas artistas,

por dedicarse a una actividad profesional o por invadir el espacio público tradicionalmente masculino, en lugar de asumir los roles preestablecidos para la mujer.

Las artistas feministas se mueven desde los años 70 planteando cuestiones que van desde dónde exponer como mujeres y cómo hallar espacios para trabajar, hasta abordar temas teóricos, políticos y estéticos.<sup>96</sup>

Linda Nochlin, después de la investigación realizada y siendo consciente de las dudas que surgían más a menudo en la gente, escribió su artículo *Why Have There Been No Great Women Artists?*<sup>97</sup> en 1971, en torno al cual se desarrollará toda una discusión sobre el tema de por qué no ha habido grandes mujeres artistas y, si las ha habido, por qué han sido silenciadas.<sup>98</sup> Y resumiendo, Estrella de Diego da algunas respuestas, que se barajaron en ese momento: “(...) *criticar el mundo del arte tradicional y su obsesión por ignorar parámetros como sexo (...), raza o clase a la hora de enjuiciar un hecho artístico*”.<sup>99</sup>

También cita uno de los párrafos del libro de Germaine Greer, aparecido en el año 1979, en el que subyacen cuestiones similares: ¿Por qué las mujeres no han sido artistas? y ¿por qué han sido “peores artistas” o menos en número? Las respuestas apuntan a esos obstáculos que desde siempre han acechado la vida de las mujeres (amor, familia, falso éxito, humillación, complejos de culpa). Y sus consecuencias, (menor tamaño de las obras, primitivismo, obra desaparecida). Las mujeres pintan en pequeño porque han sido educadas en la contención.<sup>100</sup>

El concepto de genio, y la definición de la obra de arte basándose en ese criterio, fue una de las causas por las que las mujeres quedaron excluidas, pues ello se debe a la mirada de poder, que hoy se llamaría patriarcal, y que observa el mundo desde la exclusión y la adopción del concepto de genio como único criterio aceptable.<sup>101</sup> Y surgieron más preguntas:

*¿Qué hacer con todos aquellos que no son grandes maestros, ni grandes genios? (...) ¿quién es el encargado de juzgar la importancia de los logros, de clasificarlos y excluirllos/incluirlos en la historia y los museos, quién dicta qué artes son menores y cuáles mayores, una de las preguntas más reiteradas desde las posiciones feministas? ¿sobre qué criterios científicos se sustenta la idea de genio? (...) ¿no es el concepto de genio una noción manipulada desde la mirada de poder, enraizada con el mundo clásico en el que los mitos paganos asocian divinidad con capacidad procreadora masculina?*<sup>102</sup>

Otras causas las resume Estrella de Diego citando a Nochlin, quien apuntaba a las motivaciones reales y constatables (falta de motivación, exclusión de la formación artística en el desnudo, falsos éxitos, etc.).<sup>103</sup>

Ya Virginia Woolf, en 1929, reclamaba para la mujer una habitación propia. Con respecto al espacio al que la mujer se ha limitado, los espacios pequeños e interiores, en el Catálogo de la exposición de Annette Messager, en el 99, Estrella de Diego comenta la imposibilidad histórica de la mujer artista para apropiarse de otros espacios más grandes y públicos:

*Después un día abandonan la casa familiar en busca de un espacio más amplio para pintar historias y se*



dan de bruces con lo reducido de los territorios allí también, fuera, en un mundo exterior. (...) Porque las mujeres han tenido que conformarse con el espacio que les ha adjudicado la historia (bastante exiguo). Y adaptarse.<sup>104</sup>

Así se constatan las dificultades para acceder a una habitación y, por supuesto, a un taller en condiciones profesionales aceptables.

Para entender un poco mejor este periodo inicial de la crítica histórica feminista conviene saber los problemas en cuanto a la inexistencia de fuentes bibliográficas sobre estos temas. Así lo expresa Nochlin: “ No había libros de textos, ni historia de mujeres artistas, (...) ni análisis bien ilustrados (...)”.<sup>105</sup> Había algunos libros de principios de siglo bastante anacrónicos y sin muchas ilustraciones. Se leyeron autores del feminismo clásico como Mary Wollstonecraft y John Stuart Mill, a la vez que un libro titulado *The Women Artist: 1550-1950*, publicado a raíz de una recopilación de obras de artistas desconocidas, organizada por Linda Nochlin y Ann Sutherland, para una exposición itinerante que se realizó en Estados Unidos y que pretendía entre otras cosas dar a conocer las obras de las mujeres artistas desde el Renacimiento hasta 1950. Estrella de Diego recoge una cita que explica lo que pretendían: “(...) «cuándo y cómo emergieron las primeras mujeres artistas como raras excepciones en el siglo XVI y poco a poco se convirtieron en más numerosas hasta que fueron aceptadas en la escena cultural»”.<sup>106</sup>

Desde el ámbito más específico de las mujeres artistas y en referencia a las protestas contra el sexismo dentro del arte, durante este periodo se crearon grupos tales como *Women Artists in Revolution* (WAR) y el *Ad Hoc Women Artist's Group*, en el que participó Lucy Lippard.<sup>107</sup>

Entonces se gritaron demandas que exigían una representación del 50% de las mujeres y de los negros en los museos. Un buen ejemplo artístico de esta época eran las guerrillas Girls, un grupo de mujeres anónimas que representaban y evidenciaban en las vallas publicitarias de las ciudades, con gran sentido irónico, estas exigencias.

Las preguntas que surgieron relacionadas con la artesanía, son expuestas por Witney Chadwick de esta manera:

*¿Por qué el uso de los cordajes por Eva Hesse se exponía en galerías de «arte», mientras que las piezas de cordaje de Claire Zeisler se quedaban para las galerías de artesanía? ¿Por qué las rejillas de Jackie Winsor eran «arte», y las de Lia Cook, «artesanía»? Puesto que algunas distinciones entre «arte» y «artesanía» parecían venirse abajo, (...) ¿Por qué determinadas mujeres preferían continuar creando dentro del proceso «estructural de la tela», mientras que otras trataban de abolir la distinción entre «artesanía» y «arte»?.*<sup>108</sup>

G. Pollock y R. Parker han desenmascarado alguno de los malabarismos que se suelen hacer para distinguir los productos artesanales y los considerados artísticos. La crítica de las categorías arte/artesanía se ha hecho también desde otras perspectivas; la teoría y la práctica feministas aportan a este análisis la variable sexo/género que da cuenta de una forma de jerarquización que existe en todas las culturas conocidas que asocian masculino a superior y

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

femenino a inferior.<sup>109</sup>

Paradójicamente, en la tradición universitaria, si se quiere ser una artista, hay que disimular estas diferencias. Como hace notar Chadwick: "(...), animadas por sus profesores a que, si querían triunfar, no vinculasen el ejercicio del arte con su experiencia vital como mujeres, tropezaron con el obstáculo inherente a rechazar nociones de diferencia socialmente asignadas."<sup>110</sup> Sin embargo ahora, en el marco del feminismo de la diferencia, la mujer se encuentra incluso limitada por la idea contraria de que si quiere ser artista debe hablar de su propia experiencia, desde la diferencia como mujer.

Observando la búsqueda de esta diferencia dentro de las parejas de artistas, es curioso lo que apunta también Chadwick sobre la relación de Krasner y Pollock, resaltando la lucha que mantuvo Lee Krasner (1908-1984) por diferenciarse de su marido. Su gradual transformación desde la figura a la abstracción tuvo lugar en el contexto de una intensa lucha personal para definirse a sí misma como artista y para establecer la otredad de Pollock, con quién se casó en 1945.<sup>111</sup>

#### *Representación convencional de la mujer*

Estrella de Diego reflexiona en torno al deseo, básico hoy para comprender buena parte de la producción teórica y artística, no sólo la feminista. Las mujeres son confrontadas con su imagen, que no refleja sus propias fantasías, ni sus deseos y miedos escondidos.<sup>112</sup> Todos los modelos que habían tenido para guiarse estaban bajo el punto de vista subjetivo, masculino.

Las feministas se percataron también de que la visión subjetiva del artista había representado muchas veces una imagen de la mujer diferente a la que ella pueda tener de sí misma. Hay obras que relatan extensamente cómo es representada la mujer a través de la mirada masculina, como *Las hijas de Lilith*, de Erika Bornay,<sup>113</sup> que estudia más concretamente la iconografía misógina en el s. XIX, designando dos estereotipos básicos, el de Eva o Pandora, la mujer que desata todos los males de la tierra y el de la Virgen María, esposa fiel y madre.

Desde la crítica se denuncia la exclusividad del desnudo femenino para complacer la mirada masculina en la tradición artística. Ya desde los años setenta y en el ámbito universitario, Linda Nochlin investiga cuestiones primordiales que se van a ir desarrollando en años sucesivos sobre el desnudo en el arte a lo largo de la historia: ¿Debe un desnudo ser una mujer?, ¿qué es mostrado y qué no es mostrado?,<sup>114</sup> ¿Es pornografía o son imágenes sexuales?.

Se preguntaban qué constituía el lugar y la identidad de las mujeres y analizaron obras en las que se representaba el tema de la familia y las alegrías domésticas, las representaciones de la mujer como demoniacas o angélicas, la mujer vampiro en arte y literatura, la mujer estereotipada representada por los prerrafaelistas, etc. Hicieron comparaciones entre obras hechas por mujeres o por hombres que parecían tratar los mismos temas desde ópticas



diferentes. Se descubrieron algunas diferencias, sobre todo en los temas que representaban a madres y niños: “Mirar los viejos temas por caminos nuevos, fue igualmente una revelación: La imaginaria de la familia, especialmente de madres y niños, fue vista bajo una nueva luz: (...) las imágenes alucinatorias de Dorothea Tanning de la maternidad desoladora, solitaria, preternaturalmente silenciada, destruyó el mito de la educación esencialista, totalmente saludable, conservándola en unos andrajos surrealistas”.<sup>115</sup> En este caso se ve cómo desde la mujer la maternidad puede ser percibida de modo distinto, descomponiendo un discurso imperante de maternidad feliz. Otro ejemplo citado por Linda Nochlin es una comparación de *El baño* de Mary Cassatt con el de Renoir, *Retrato de Mme. Renoir cuidando a Pierre*, que mostraba que la imagen del artista hombre era más sentimental y más tradicional y las mujeres resultaban más distanciadas emocionalmente y formalmente más vanguardistas.<sup>116</sup> Aquí se entiende vanguardia en el sentido de ruptura con los esquemas imperantes, por que algunas mujeres fueron más rompedoras que los hombres en esas representaciones tradicionales de la mujer.

En la actualidad también hay una preocupación por parte de la crítica feminista de evidenciar algunas obras de artistas actuales, que ofrecen una imagen de la mujer potenciando sólo su aspecto de objeto sexual, como en Allens Jones, *Perchero*, 1969, una escultura que es un perchero mujer, con una estética sádico-sexual.

Laura Mulvey publicaba el primero de una serie de artículos que incorporarían nociones psicoanalíticas, como modos de lectura para temas relacionados con las imágenes de lo femenino y con sus representaciones.<sup>117</sup> Más concretamente en su obra *No sabe lo que está pasando, ¿verdad señor Jones?*, analiza el miedo a lo femenino por parte de los hombres y las consecuencias que ello trae en las representaciones de su cuerpo:

(...) el supuesto placer que imponen las artes visuales o el cine al espectador/a, se basa en modelos de placer masculinos, el miedo a la falta, a la diferencia, lleva a la mirada dominante a reinventar a la mujer fragmentada, fetichizada y sobre todo, poderosa, fálica y, por tanto, como parte de su imaginario. (...) el eterno miedo a lo femenino como diferencia.<sup>118</sup>

Curiosamente también hay proliferación de un tipo femenino, parecido a las superheroínas de los cómic y de los videojuegos, extremadamente sexualizadas, con un cuerpo perfecto y musculoso, a menudo con cara de niñas, como la *barbie*, pero ahora los rasgos de esta adolescente confunden, porque detrás se esconde una fuerza equiparable a la del varón o incluso más poderosa. En la Bienal de Venecia del año 1999, en el pabellón de Taiwan, hay una obra en la que se ve una de estas figuras estereotipadas femeninas en una posición agresiva, dando una patada (Tung-Lu Hung, *Project Rooms*). La actitud con la que se encara esta imagen por parte del artista no pretende una crítica; la imagen del cuerpo femenino es, al mismo tiempo, agresiva y erótica; la principal atracción del cuadro son las piernas desnudas de la imagen que, aunque es una muñeca, tiene un fuerte realismo con sus pequeñas bragas. Hay otra obra curiosa, también fotográfica como la anterior, en la que se utiliza el estereotipo de mujer héroe y cuyo significado queda más contextualizado, de Estíbaliz

Sádaba, *Colonización del planeta P*, 1997, en la que, según ella, está la intención de convertir el cuerpo masculino en objeto.

*Desnudo femenino tradicional*

Hay un estudio publicado en español en 1998 sobre el desnudo femenino<sup>119</sup> desde una perspectiva feminista. Este estudio nos parece esencial para cualquier artista que quiera profundizar en las representaciones tradicionales del cuerpo desnudo femenino, así como sus posibles alternativas feministas. En la parte primera establece el marco teórico estético occidental en relación al desnudo femenino y bajo qué valores queda inscrito. Trata conceptos clásicos de belleza, contención, obscenidad y pornografía.

Para L. Nead, el desnudo femenino, lejos de encontrarse en igualdad de condiciones con respecto al masculino, puede ser entendido como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina. El cuerpo femenino se ha visto como materia informe e indiferenciada, los procedimientos y convenciones del Arte son una manera de controlar este cuerpo sin reglas y de situarlo en las fronteras seguras del discurso estético.<sup>120</sup>

Como ella observó, el desnudo femenino no sólo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino también normas estéticas para ver y para los que miran: *"El ideal ilustrado de la visión contemplativa de un objeto artístico funciona como refuerzo de la unidad y la integridad del sujeto que mira y establece una oposición entre la perfección del arte y la ruptura y el carácter defectuoso de lo que no es arte, o sea, la obscenidad"*.<sup>121</sup> El cuerpo obsceno es el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmueve y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud.<sup>122</sup>



Ilustración. 88. Jenny Saville.  
*Marcada*. El desnudo femenino, desde lo escatológico y degenerado, representa una gordura totalmente contraria a los cánones de belleza femeninos

La definición del desnudo femenino, desde diversas disciplinas como la Historia del Arte, la Antropología y la Filosofía, nos habla de la estética que ha estructurado la representación del cuerpo femenino en el arte occidental desde la antigüedad. Una de las opiniones sostenidas en este apartado del libro es que el fin principal del desnudo femenino ha sido contener y regular el cuerpo sexual femenino; que las formas, convenciones y posturas del arte se han aplicado metafóricamente a circundar el cuerpo femenino; a cerrar los orificios y evitar que la materia marginal vulnere las fronteras que dividen el adentro del cuerpo del afuera, el yo del espacio del



otro.<sup>123</sup>

Más adelante Lynda Nead analiza diferentes posturas, que desde el ámbito estético construyen los significados del cuerpo femenino. En líneas generales advierte que el conjunto básico de distinciones que se establecen mediante el sistema platónico (entre lo ideal y lo real, entre mente y cuerpo, entre forma y materia) constituyen también el marco conceptual del pensamiento ilustrado.<sup>124</sup>

En Descartes, la razón es la única base verdadera para el juicio y el cuerpo es la fuente de toda la oscuridad y la confusión en nuestro pensamiento. El objetivo del pensamiento cartesiano es la creación de límites diferenciados en el propio sentido del yo, la creación de una distinción absoluta entre lo espiritual y lo corporal con la completa trascendencia de la mente sobre el cuerpo.<sup>125</sup>

La razón va quedando relacionada con lo masculino:

*Descartes replantea realmente el conocimiento y la razón como atributos masculinos. (...) El término «masculino» se asocia con las facultades más elevadas de creatividad y procesos mentales racionales, mientras que lo «femenino» se rebaja al papel de naturaleza pasiva y se asocia con los mecanismos biológicos de la reproducción. Así pues, en la metafísica occidental, la forma (lo masculino) es preferida a la materia (lo femenino); la mente y el espíritu se privilegian sobre el cuerpo y la sustancia y la única manera de proporcionar significado y orden al cuerpo en la naturaleza es por medio de la imposición de la técnica y el estilo, imponiéndole un marco que lo define.*<sup>126</sup>

Además L. Nead llama la atención en la *Crítica del juicio estético* de Kant, de 1790, que distingue entre belleza «libre», la cual deriva sin ayuda de conceptualización y el juicio es más abierto a la abstracción de la belleza «dependiente», que requiere un interés en la existencia material del objeto y el juicio es menos puro.<sup>127</sup> Seguidamente contrapone la crítica de Derrida, el cual advierte que Kant presupone un discurso sobre el límite entre el interior y el exterior del objeto artístico.

Tratando de buscar los trazos que definirían un arte feminista, Lynda Nead propone que si desafiamos los límites en la categoría cuerpo femenino, hay que establecer no sólo un registro estético sino un rango de posibilidades y diferencias, creando una variedad de identidades femeninas y puntos de vistas. En su articulación de las diferencias, una práctica feminista comprometida rompe los límites del gran arte, simbolizados estéticamente por el desnudo femenino; el cuerpo femenino se encuentra en un proceso constante de definición y cambio. Se trata de la cuestión de quién traza las líneas, dónde y para quién se trazan.<sup>128</sup>

Así analiza varios aspectos, rememorando un ataque por parte de una sufragista, Mary Richardson, al cuadro de Velázquez, *La Venus del espejo*. Este suceso, ocurrido en 1914, por una parte ha llegado a representar una imagen estereotipada específica del feminismo y más concretamente de las actitudes feministas frente al desnudo. Hace un recorrido por la información que se daba en los medios de comunicación sobre este episodio, deduciendo significados del desnudo femenino y sus relaciones con el patriarcado y el feminismo. Lo más

### *Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*

interesante es cuando analiza el aspecto subversivo que tuvo el corte en el lienzo. Desde un punto de la psicología de la percepción, podríamos decir que el espectador ya no podía visualizar la extensión de la espalda de la figura, perdiéndose la sensación de volumen y apareciendo con más evidencia su fabricación, un lienzo pintado. Por otra parte también hay un rasgo apropiacionista, una ocupación<sup>129</sup> de la pintura, precisamente los periódicos se enfurecían desconcertados porque una sinvergüenza había dejado sus propias marcas sobre el lienzo con un hacha. Por tanto, acaba concluyendo que el ataque de Richardson equivalía a una nueva atribución de autor a la obra y rompía los códigos estéticos y culturales de la pintura y del desnudo femenino en general.<sup>130</sup>

Más adelante comenta cómo se han construido los significados del desnudo femenino en el arte moderno vanguardistas, en referencia a la dominación y la virilidad; el desnudo podría demostrar que el arte se origina y está sostenido por la energía erótica del varón. Cuando un artista tiene una afirmación importante y nueva artísticamente, cuando quiere autenticar ante sí mismo o ante otros su identidad como artista o cuando quiere retornar a lo básico, se vuelve hacia el desnudo.<sup>131</sup>

En los programas didácticos, tanto en las escuelas y libros institucionales como en los manuales de aprender a pintar dirigidos a las grandes masas consumidoras, el tratamiento que hacen del desnudo femenino es significativo. Las mujeres eran excluidas de la clase del natural y en las conferencias de medicina que versaban sobre la anatomía.

*La construcción de un ideal de la feminidad basado en la dependencia económica y la pasividad se pueden trazar sobre un registro cultural, en las actitudes hacia la modelo y en el desarrollo histórico del desnudo. (...) Examinando el cuerpo femenino, externa e internamente, la medicina y el arte, la anatomía y la clase del natural, ofrecían una vigilancia de la feminidad, regulando el cuerpo femenino por medio de definiciones de normas de salud y belleza.*<sup>132</sup>

Linda Nochlin y el grupo con el trabajó en la universidad, a raíz de este proceso, publicaron un libro interesante con imágenes provocativas. A partir de una foto de una mujer desnuda en el que se ofrecían sus pechos en una bandeja entre manzanas (*Buy my Apples*, de una revista popular francesa de finales del s. XIX), ellas deconstruyen esta imagen aportando su versión irónica pero en masculino, *Buy my Bananas*.<sup>133</sup>

#### *El retrato y lo femenino tradicional*

En un artículo y desde un punto de vista estético feminista, M<sup>a</sup> Angeles. L. F. Cao, comentando sendas obras de John Berger y Baudrillard, analiza el retrato femenino. Apunta hacia dos hipótesis a la hora de analizarlo: la mujer tratada como objeto en la representación y la mujer tratada no como individualidad sino como representante de un género, sin características diferenciadoras entre sus congéneres.<sup>134</sup>



Ella observa la historia cultural, señalando que la mujer no ha participado en el hecho artístico de un modo directo, como lo ha hecho el varón, es decir, como sujeto, lo cual le ha permitido ser el ejecutor de los encargos, el intérprete de los mitos... La historia cultural nos muestra la importancia de erigirse como ente de la acción en identidades concretas, en individualidades. El sujeto mostrado es agente e individual, complejo y multiforme.<sup>135</sup>

¿Dónde ha quedado la mujer?. La mujer queda ubicada en una de las piezas que conforman el entorno del varón, el lugar de referencia que necesita para compararse y construir su individualidad. Llama nuestra atención sobre el retrato que hace un hombre a otro hombre y el retrato que hace un hombre a una mujer y distingue una diferencia curiosa entre el primero y el segundo caso:

*La mujer ha sido tratada en la historia del arte no como individualidad independiente de sus otros componentes del género, sino como representante de ese género, (...) En el primer ejemplo, el sujeto, al oponerse al sujeto, refuerza o contrasta su individualidad, comprendiendo y respetando de este modo la del otro sujeto. En el segundo esta relación se hace inviable, pues el objeto no se erigirá como sujeto, no hay relación posible ni reforzamiento. El objeto existe porque está en relación a ese sujeto.*<sup>136</sup>

De las múltiples interpretaciones de la mujer, son cuatro los tipos fundamentales: la Madre/Diosa o Virgen María, la Esposa/Amante, la Amante/encarnación de peligros, y finalmente la que aparece como objeto sexual.<sup>137</sup>

A través del libro de John Berger, va exponiendo algunas ideas en relación a la mujer, como agente no activo del acto creador, que se ha mantenido alejado de las competencias de los varones.

Curiosamente, las citas de Berger que elige M<sup>a</sup> Angeles L.F. tienen que ver con la auto-observación y los autorretratos en última instancia. Nos hace entender la proliferación de obras autobiográficas, que hacen referencia a sí mismas, en las mujeres artistas.

La mujer es educada como imagen que es observada en cualquier instante, debiéndose comportar en relación a este hecho. La presencia masculina se encamina hacia el poder que él ejerce hacia lo que es capaz de hacer, mientras la mujer expresa una actitud hacia ella misma y define lo que se le puede o no hacer.<sup>138</sup>

La mujer depende del espacio que se le ofrece por parte de los que detentan el poder; el observarse a sí misma continuamente es parte de su educación: *"Desde su más temprana edad ha sido educada para observarse contin-*

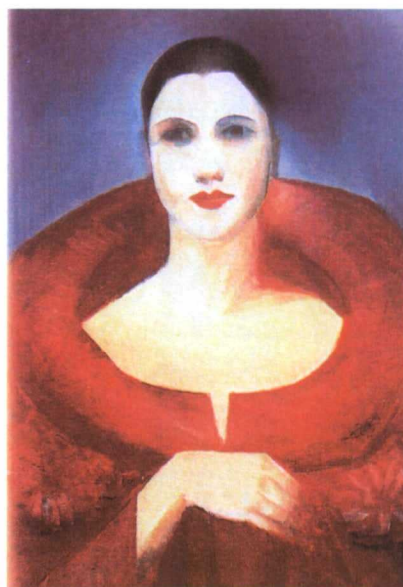


Ilustración. 89. De la primera época de Tarsila do Amaral es este autorretrato de tipo narcisista, 1923.

### *Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*

*uamente (...) y así acaba por considerar al observador y al objeto de observación dentro de su mismo ser como dos elementos constitutivos, distintos de su identidad como mujer”.*<sup>139</sup>



## CAPÍTULO XVI

### **Preocupación por buscar una representación de la mujer no convencional**

La búsqueda de nuevas formas de representación de lo femenino se inscribe dentro de la construcción de la subjetividad mujer.

No debemos seguir con la disertación que nos ocupa si antes no hacemos referencia a las dos etapas que atraviesa el arte feminista en la contemporaneidad. Una primera etapa, de los setenta a los ochenta, en los que abundan análisis con un carácter más esencialista en lo que se refiere al arte y la mujer y otra etapa, de los ochenta a los noventa, que se muestra más ecléctica.

En la primera, las artistas y los movimientos artísticos del arte están influenciados por pensadoras feministas, que hablan de un arte puro femenino como Firestone desde el feminismo radical o Luce Irigaray desde el feminismo de la diferencia. La cuestión se plantea de una manera muy general. Siendo conscientes de las diferencias de género en torno al arte, ensayan propuestas que enfatizan el lugar de la diferencia, para conseguir darle la vuelta y proponerlo como algo positivo, en igualdad de condiciones.

Para el análisis de esta época, teniendo en cuenta sus consiguientes teorías en torno a la diferencia como lugar de confrontación del poder y la importancia que empieza a tener para ellas el autorretrato y las obras autobiográficas con un sentido subversivo, utilizaremos el libro de Lucy Lippard, que es un ensayo bastante detallado sobre la cuestión.

Primeramente se empieza a plantear la existencia de un arte femenino diferente al masculino. Si esta diferencia no se observa, según ella dice, la causa sólo puede ser la represión:

*(...) queda el aplastante hecho de que la experiencia de la mujer en esta sociedad (social y biológicamente) es simplemente diferente a la de un hombre. Si el arte está hecho desde dentro como debe ser entonces el arte de hombres y mujeres debe ser diferente también. Y si este factor no aparece en el trabajo de las mujeres, sólo la represión puede ser la culpable.<sup>140</sup>*

Lucy Lippard, antes que nada quiere dejar claro que rechaza por completo los típicos clichés con los que se ha relacionado el arte de las mujeres, basado en características universales como la delicadeza, la belleza, la suavidad, lo acaramelado y toda suerte de imágenes estereotipadas.<sup>141</sup>

Después de la experiencia de una exposición itinerante de mujeres artistas que se celebró en 1971, *Twenty Six Contemporary Women Artist*, y otras exposiciones anteriores *Eccentric Abstraction* de 1966 y *Soft Sculpture* de 1968, Lucy Lippard constata que hay algunas características formales comunes en el arte que hacen las mujeres, aunque ella no entra a distin-

guir si estas diferencias son consecuencia de la cultura que hemos recibido o si se trata más bien de cuestiones biológicas. Pero se observa claramente que para ella la constatación de esa diferencia en el arte es una forma subversiva de plantar cara al arte tradicional dominado por los hombres: "although I am convinced that there is a latent difference in sensibility; and «vive la différence»." <sup>142</sup>

A nosotros nos interesa concretar cómo era vivida, la diferencia como lugar subversivo, cómo los estilos autobiográficos e incluso los autorretratos constituyen algunos de los rasgos comunes en el arte de algunas mujeres y cómo se afronta lo autobiográfico y la indagación en los espacios íntimos de la vida cotidiana y sus experiencias.

La asunción de esta diferencia se manifiesta a través de una situación desfavorable vivida por las mujeres artistas, pues tal y como se valora lo que debe ser el arte, los rasgos identificados con lo femenino se menosprecian. Si las mujeres artistas debían ser consideradas como tales, tenía que adoptar las formas del gran Arte y olvidar cualquier referencia a su condición de mujer. Lucy Lippard, de todos modos, plantea el tema desde la intención de clasificar unos rasgos comunes femeninos en el arte, lo cual es un tema controvertido que constantemente se está refutando. Contrasta su propia experiencia con la de artistas como Judy Chicago y Miriam Shapiro, quienes advertían sobre la gran incidencia de una imaginaria cóncava centrada en el útero, como cajas, óvalos, esferas, y centros vacíos en el arte de las mujeres. Ella nos ofrece una clasificación de estas diferencias, para nuestra propia consideración:

*"una densidad uniforme o textura global, a menudo sensualmente táctil y repetitiva o detallada hasta el punto de la obsesión; la preponderancia de formas circulares, fijación en el centro, espacios interiores (algunas veces contradiciendo el primer aspecto) ; un bolso de longitud oblicua o de forma parabólica que se vuelve sobre sí mismo; una indefinible soltura o flexibilidad de manejo; ventanas; contenido autobiográfico; animales; flores; una cierta clase de fragmentación; una nueva afición por las rosas, pasteles y colores nebulosos y efímeros, que en el uso eran tabú, a menos que la mujer quisiera ser acusada de hacer un arte «femenino»."* <sup>143</sup>

El autorretrato y más concretamente las connotaciones autobiográficas son consideradas como estrategias importantes para confrontarse con la propia imagen, posibilitando una mirada que rompa con los límites. El autorretrato o las formas autobiográficas dan la posibilidad a las artistas de narrar su propia historia, contraponiendo su experiencia, deseos y miedos a los discursos patriarcales imperantes. Como dice Estrella de Diego, esa primera generación de mujeres lo que hará será rescatar los territorios estrictamente femeninos (artes menores, maternidad, autobiografía, etc.) como arma arrojadiza contra la mirada del poder. Los nuevos modos de representación desde lo femenino constituirán una de las ideas básicas que afectará también la producción misma de las artistas y empezará a proliferar un tipo de arte conscientemente subversivo que recuperará los territorios negados anteriormente, las parcelas incómodas de la representación.<sup>144</sup> La artesanía y los trabajos asociados



a la aguja se convierten también en un espacio reivindicado como arte, ¿son menores esas artes porque las mujeres se dedican a ellas o se dedican a ellas las mujeres porque son menores?<sup>145</sup>

Tal y como describe a este grupo de mujeres artistas Whitney Chadwick, el foco central de su imaginiería formaba parte de un intento de ensalzar la diferencia sexual y afirmar la otredad de la mujer, sustituyendo las connotaciones de la inferioridad femenina por las de un orgullo del cuerpo y la mente de la mujer.<sup>246</sup>

Por lo tanto, el autorretrato o las formas autobiográficas son utilizados para sustituir la única mirada existente, la masculina, por una que hable desde los ojos de las mujeres y sobre las mujeres.<sup>147</sup>

Dado el talante controvertido de estas posturas primeras en el arte feminista, es interesante observar cómo se refieren a este periodo otras historiadoras.

Se daba una reacción crítica contra la idea de una consciencia femenina ahistórica y transcultural.<sup>148</sup> Al mismo tiempo estas aportaciones son vistas con recelo e incluso fuertemente criticadas. La noción de una esencia femenina inmutable estaba aún por contrastar con las teorías de la representación que arguyen que la significación de las imágenes visuales es cultural y específicamente inestable.<sup>149</sup>

Aún así, vemos que en este sentido surgen propuestas que en su momento resultaron ser muy curiosas, como fue la de *Womenhouse*, con las artistas Judy Chicago y Miriam Schapiro. En esa casa trabajaron un grupo de mujeres jóvenes que hicieron performances, instalaciones y en definitiva muestras con material innovador. Así fue vista por Linda Nochlin, quien fue a visitarla:

*(...) Más tarde hice un viaje a Womenhouse y la encontré excitante y provocativa, inspiradamente controvertida. En los trabajos, bajo el punto de vista de que armaban jaleo, la colocación doméstica, el agresivo énfasis sobre la representación del cuerpo de las mujeres tanto como el sentido de la opresión implacable sobre las mujeres era original e inquietante : (...) inolvidable Menstruation Bathroom (...)*<sup>150</sup>

En su momento fueron necesarias y es un documento importantísimo para el estudio del arte feminista que mostraba la diferencia muy acentuada. De todas maneras estas obras se expresaban con la rabia contenida de un grupo que siempre estuvo silenciado, infravalorado y más recientemente han ido despegando. Ellas intentaron transformar a la mujer de un objeto en un sujeto activo.

Judy Chicago y Miriam Shapiro pasan a ser una referencia importante como artistas y profesoras de la Universidad, que desarrollarán aspectos del arte de las mujeres. A comienzos de la década de 1970 se produjo un gran incremento de trabajo que reinsertó las experiencias personales femeninas en la práctica del arte. Judy Chicago, escultora formada en la Universidad de California en Los Angeles, organizó el primer curso feminista de arte en el California State College de Fresno.<sup>151</sup>



Ilustración 90. Performance en "Womanhouse" de Karen LeCoq, donde critica el estereotipo de mujer esclava de la belleza.

Ilustración 91. La utilización del desnudo como símil de autenticidad y como una forma de resituar el cuerpo femenino de una forma diferente al desnudo convencional, es un motivo recurrente para muchas artistas. Cuestión, por otra parte, bastante polémica pues el desnudo femenino ya es portador de una serie de significados como objeto sexual.



En un capítulo de su libro, Lucy Lippard hace un balance del ámbito europeo y del body-art en mujeres americanas y europeas. Al comienzo recurre a diferentes definiciones de body-art, desde las más generales, en donde se aplicaba incluso el término a los trabajos autobiográficos, hasta definiciones más concretas, en donde se refiere al arte cuyo objetivo es el cuerpo propio o partes del cuerpo u otros cuerpos. Para ella las diferencias en el body-art de los hombres y el de las mujeres son diferencias de actitudes, por ejemplo el que en las performances o en las acciones de los hombres el cuerpo femenino sea utilizado como una extensión de su propio cuerpo, o como una brocha (El caso que expone Linda Nead, en Ives Klein).

Como ejemplos subversivos de body-art hechos por mujeres, L. Lippard rememora algunas de las performances que se realizaron en Womenhouse (Karen LeCoq and Youdelman, *Leah's Room*, 1972), en donde una mujer es confrontada con su propia imagen delante de un espejo, maquillándose y desmaquillándose continuamente. Este tipo de performances que intenta resituar el tema de la belleza de la propia imagen como algo esclavizador y neurótico es bastante recurrente; también Marina Abramovic lo trata y en numerosas ocasiones hemos visto, en algún programa especial de la televisión, acciones de mujeres actuales, en donde la idea fundamental sigue siendo esa misma.

Muchas feministas han advertido sobre la trampa en la que pueden quedar atrapadas las artistas al utilizar el cuerpo femenino (desnudo o enfatizando alguna parte sexual del mismo, como la vagina o los pechos...) en sus composiciones.

Si nos fijamos en cómo son recibidas esas imágenes, nos podemos encontrar con que no es como las autoras deseaban. Puede ser que lo femenino se vuelva a mirar y a contextualizar como un objeto, más que como sujeto. La mirada patriarcal domi-



nante que arrastramos culturalmente se nos impone, incluso a las mujeres. Nos resulta muy difícil ejercer una mirada más neutra; los espectadores miramos dentro de una cultura y unos valores.

En cuanto a las representaciones del propio cuerpo y la práctica del arte como espacio desde el cual exponer la experiencia y el punto de vista de la artista y sus posibles controversias, Lucy Lippard recuerda lo que dijo un crítico neoduchampiano francés, el cual desanimaba pública e intensamente a las mujeres de trabajar en cualquier otra área que no fuera la de sus propias caras y figuras, aplaudiendo el arte de las mujeres que se limitan a ellas mismas.<sup>152</sup>

Esto lo contrapone a un análisis que ofrece la crítica Catherine Franchlin, la cual tuvo reacciones negativas hacia el body art hecho por las mujeres, pues lo veía como una vuelta al infantilismo y una incapacidad para separar la identidad propia, única, de la de la madre, o la del objeto del sujeto. Esta crítica advierte que el seguir utilizando una autorreferencia y el propio cuerpo en el arte es un error, porque el objeto de deseo en el arte es precisamente el cuerpo femenino, *‘Ella culpa a estas artistas de reactivación de los placeres autoeróticos primitivos. Cuanto más de la mujer se exponga en el campo del arte... es justo lo opuesto a una negativa de la mujer como objeto, puesto que el objeto de deseo es precisamente el propio cuerpo de las mujeres’*<sup>153</sup>

Lucy Lippard reflexiona sobre la forma en que el sistema patriarcal ha convencido o forzado a las artistas de modo que, si querían entrar en los circuitos comerciales del arte, debían hacerlo sin mostrar su conciencia feminista ni su condición de mujer y por extensión se rechazaban a sí mismas, por lo que, para ella, críticas como la de Franchlin corren el riesgo de relegar a la mujer a las normas de conducta dictadas por el patriarcado.

Ilustración 92. Ejemplo de autorretrato utilizando el cuerpo desnudo femenino y parodiando los roles de la mujer como objeto.



Como vemos, se están tratando aquí dos cuestiones: el dilema de la representación del cuerpo femenino, codificado por la mirada androcéntrica, y las normas de selección que utilizan los mercados institucionalizados del arte para discriminar a la mujer.

Lippard añade que la aproximación de la mujer artista hacia ella misma es necesariamente complicada por los estereotipos sociales. Para ella existe un delicado abismo que separa los usos del desnudo femenino por parte de los hombres, de los usos de las mujeres por las mujeres para desenmascarar este insulto.<sup>154</sup>

Ella no entra a criticar a las artistas, sino más bien entiende que el problema radica en las formas sexistas en que son tratadas estas artistas. Se preocupa de evidenciar la incoherencia de la gran cantidad de publicaciones de hombres artistas que en el body art utilizan el cuerpo femenino desnudo y cuando son las mujeres artistas las que se autorrepresentan son automáticamente acusadas de narcisismo.<sup>155</sup>

Lucy Lippard expone varios casos controvertidos: los de Hannah Wilke y Carolee Schneemann entre otros, quienes son bastante cuestionadas, como ya hemos visto, pues muchas veces utilizan sus cuerpos desnudos y es curioso lo que comenta sobre ello.

En el caso de Hannah Wilke, se trata de una mujer que ve su arte como una seducción, exponiendo su cuerpo como paradoja de los roles que jugaba en ese momento en su vida real. Por otra parte a estado haciendo arte erótico centrado en la vagina durante una década y, desde el movimiento de las mujeres, ha estado haciendo performances combinándolo con sus esculturas, pero, como dice Lucy Lippard, la propia confusión de sus roles como seductora (belleza) y como feminista (artista) la ha llevado a veces a manifestaciones ambiguas políticamente, que la han expuesto a críticas tanto personales como artísticas.<sup>156</sup>

En el caso de Carolee Schneemann, utiliza su cuerpo como un regalo, un don, porque su trabajo siempre ha tenido que ver con lo sexual y con la libertad personal:

*No comencé a desnudarme en frente de 300 personas porque quería ser follada, sino porque mi sexo y mi trabajo eran experimentados armoniosamente así que pude tener la audacia, y el coraje de mostrar el cuerpo(...). En algún sentido hice una ofrenda de mi cuerpo a otras mujeres: posibilitando a nuestros cuerpos el volver hacia nosotras mismas.*<sup>157</sup>

Seguidamente Lucy Lippard habla de algunas mujeres que hacen un body-art en donde la idea de androginia está presente, como en Eleanor Antin, en cuyas acciones interpreta una identidad disgregada en tres personajes ideales; uno de ellos es *the King*, metiéndose en estos casos en el papel de un rey caracterizado y poderoso.

Aparte de estos trabajos que tratan con los símbolos masculinos o las formas masculinas, resultando una autorrepresentación andrógina, así como los trabajos de mujeres que juegan a presentar un cuerpo poderoso y sexual, existen otros trabajos que se centran en los roles femeninos, en los sentimientos de amenaza ante un espejo escrudriñante, exponiendo las sensaciones como objetos bajo la mirada de los otros que las construyen. Uno de los ejemplos que expone es el de Marina Abramovic, que realiza una performance en donde regis-



tra sus reacciones después de ingerir unas píldoras para curar la esquizofrenia; una cámara la enfoca a ella y otra al público enfatizando la relación objeto-sujeto y exponiendo el deseo de verse a sí misma como otros la ven. "Camera and video monitors have indeed become the mirrors into which for centuries women have peered anxiously before going out to confront the World."<sup>158</sup>

Después habla de otro tipo de trabajos en donde se trata del claro desarrollo de una insatisfacción neurótica para con uno mismo.

En relación a este tipo de análisis sobre la mujer, aparecen diversos trabajos autobiográficos. En 1970 Adrian Piper y otras ya habían comenzado a realizar Performances estrechamente relacionadas con la narrativa y la autobiografía. En la misma década esos temas fueron cruciales en la obra de Laurie Anderson y Eleanor Antin,<sup>159</sup> adoptando modos diferentes, y presentando un sujeto con sus características (como loca) en el curiosísimo trabajo de Eleanor Antin: "(...) dado que el cuerpo femenino es uno de los puntos de mirada fundamentales para crear la mirada impuesta, éste se convertía en el principal lugar de experimentación (...). Así Eleanor Antin se enfrentaba al género como charada a través de una serie de performances donde adoptaba diferentes disfraces (...)." <sup>160</sup>

La forma en que una mujer puede contar su propia historia, utilizando el espacio íntimo, es una forma de subvertir los valores en ciertos aspectos. Estrella de Diego habla de algunos elementos subversivos en la obra de Annette Messager; en el recurso formal de repetir palabras hasta la saciedad. Como ella dice, desde la Historia de los hombres el relato es lineal, contado con palabras diferentes, nunca repetidas. Sin embargo, hay momentos en que una palabra, «Protección», (A. Messager, *Mis pequeñas efigies*, 1988) puede decir algo muy diferente. En cada gesto, al escribirla, se ha convertido en otra; al final, dos palabras idénticas significan conceptos diferentes.<sup>161</sup> Además el acto de invadir el espacio de una hoja con la palabra repetida se convierte ya en un acto subversivo, por ese sentimiento que solemos tener todas las mujeres de no malgastar una hoja.

En estas autorreferencias al espacio íntimo femenino, otra estrategia es transformar en arte los objetos cotidianos, lo familiar, inventando nuevos relatos y en definitiva hacer de esta limitación una liberación:

*Así que las mujeres debemos conformarnos con palabras y gestos repetidos, con espacios reducidos interiores. Debemos acostumbrarnos a vivir entre lo familiar o, mejor aún convivir con ello y descifrarlo, clasificarlo, (...) Ese también es un acto subversivo que tiene su origen en la estrategia de las mujeres, en su forma de acercarse al mundo, en los relatos que van inventando para los objetos de todos los días.* <sup>162</sup>



Ilustración. 93. Barbara Kruger utiliza para sus críticas a la sociedad códigos de los medios de comunicación de masas

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

Hacia finales de los setenta, se va perfilando una segunda etapa, cuyas críticas de arte catalizaron la discusión que se sostenía en el movimiento feminista, en torno al feminismo de la diferencia o el de la igualdad: ¿Hay un arte femenino?. Bachman y Piland plantean qué se concibe como tal, poniendo de manifiesto el modo en que la diferencia se entiende siempre como algo negativo.<sup>163</sup>

Analizando obras del pasado exponían las diferencias que ellas podían observar entre las obras de los mismos temas realizados por hombres o por mujeres:

*¿Por qué es femenina la obra de Gentileschi? La idea que plantean Parker y Pollock es que, al representar a una mujer joven frente a la vieja que suele acompañar a Judith en las representaciones clásicas, está presentando unas mujeres cómplices y, sobre todo, está transgrediendo una iconografía en uso. (...) Es necesario, así, estudiar a las mujeres (...) como artistas que hacen su arte en un determinado periodo, ambiente....*<sup>164</sup>

A nuestro entender esta observación es bastante acertada y curiosa. Cambian, por otro lado, los lugares en dónde buscan estas diferencias, primero en la elección de los temas, más tarde en la representación del espacio, ya que si en un primer momento interesan los temas que pintan las mujeres (lo íntimo, aquello a lo que tienen acceso, en parte por su reclusión histórica y en parte por una falta de formación artística tradicional en el desnudo), las investigadoras empiezan poco a poco a interesarse por otros problemas como el distinto tratamiento del espacio por parte de las artistas.<sup>165</sup> O también en la representación de ellas mismas, los autorretratos. En *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, aparecido en Londres en 1981, Parker y Pollock se enfrentan con las representaciones de lo femenino desde lo femenino. Dicho de otro modo cómo se representan las mujeres a sí mismas. A través de ejemplos clásicos, como Angélica Kauffman o la misma Artemisia, se plantean los problemas que las mujeres deben resolver a la hora de su representación.<sup>166</sup>

Según Estrella de Diego, en los ochenta, en el mundo del arte, el interés fluctúa hacia los media como lugar de construcción de los significados, en parte también porque un buen número de las artistas visuales interesadas en el feminismo buscan entonces en su producción el desvelamiento de las estrategias de los medios de comunicación.<sup>167</sup> Estas artistas, como Holzer o Kruger, utilizan los mismos medios de comunicación o la posibilidad para incidir en la sociedad; así por ejemplo usan frases cortas tipo eslogan con un mensaje directo y crítico y lo anuncian en las calles en forma de carteles o de anuncios lumínicos. Utilizan los medios del sistema para criticarlo.

Las que se llamaron apropiacionistas, replantean la autoría, el genio, un concepto enraizado en la masculinidad.<sup>168</sup> Sherry Levine con su obra apropiacionista logra que reflexionemos en torno a lo que consideramos genial o genuino, uno de los términos que, tal como ha sido utilizado desde el poder, ha favorecido el hecho de que las mujeres hayan sido excluidas de la historia del arte.



Sherry Levine copia obras de artistas famosos (Tatlin, Malevich,...) a través de sus reproducciones, y las expone como suyas. Ella no pretende ser quien ha realizado las imágenes originales; ni tampoco afirmar que la originalidad (en las reproducciones mecánicas) sea ambigua. Su acto es una negación de la autoría, un rechazo de las nociones de autoexpresión, originalidad o subjetividad. Las apropiacionistas sitúan su obra fuera de la propiedad y la autoría y rompen con la idea del artista como portador de una subjetividad privilegiada.<sup>169</sup>

### *La búsqueda de un arte puro femenino*

Al margen de que la autorrepresentación sea una medio para la construcción de nuestra propia identidad o de nuestro ser sujeto, como hemos podido tratar en los capítulos anteriores, dentro del arte feminista se ha debatido sobre la esencia de lo femenino, se intenta concretar una definición para trabajar sobre ello.

Recordamos las dos corrientes claramente diferenciadas de pensamiento, a las que ya hemos hecho referencias; una que cree que ese sujeto femenino se debe potenciar y que la verdadera identidad femenina está en lo que nos diferencia de los hombres, es algo anterior a toda construcción cultural; y otra que cree que no existe una esencia femenina anterior a nada, que haya que recuperar, sino que las diferencias de la mujer son algo que se tiene que superar y son construcciones totalmente culturales e históricas.

En el desarrollo de este capítulo se muestran algunas opiniones acerca de lo femenino verdadero, de la existencia o no de una esencia femenina, lo que hay en ello de real y de mitología y su relación con la batalla artística feminista. La existencia de un sujeto femenino verdadero, o esencial, está en consonancia con la idea de una identidad metafísica anterior a las corrientes ilustradas, pues supone la creencia en un sujeto ahistórico. Sin embargo, parte del movimiento feminista lo sostiene.

La cuestión sobre si existe una forma femenina de pintar, es uno de los primeros temas que salieron a la luz en la historiografía feminista. Es decir, si se podían hallar rasgos comunes en la pintura de las mujeres, precisamente buscando esa feminidad pretendidamente oculta, que había que descubrir y potenciar.

También empezamos a oír hablar de un arte puro femenino, que deriva de ideas del feminismo de la diferencia. ¿A qué se refieren cuando hablan de ello? ¿Un arte que por lo visto no se ha alcanzado todavía y con el poder suficiente como para hacer tambalear las montañas de las estructuras patriarcales de nuestra sociedad?.

En un capítulo de su libro, Bea Porqueres analiza este tema: “Una constante de la crítica y la Historia del arte ha sido el sostener (de forma explícita o no) que existe una forma femenina de pintar”<sup>170</sup>

Porqueres, en este y otros análisis, le da mucha importancia a la crítica y la labor que tienen que hacer los historiadores al hablar de las mujeres:

*En la tradición occidental, además de asociarse creatividad y maestría a masculino, se ha llegado a elaborar una verdadera casuística que hace que, en el interior de cada práctica artística, se hayan codificado ras-*

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

*gos genéricos que coinciden con los estereotipos de masculino y femenino (...). Pincelada con fuerza, temas mayores, colores serios (...) características del arte cultivado por hombres (...).*<sup>171</sup>

En el catálogo de la exposición *Women Artists:1550-1950*, Nochlin afirmaba que parecía vano, si no imposible, hablar de estilo femenino o de sensibilidad femenina, “*Pero (...) no afirmamos que el hecho de ser mujer sea ajeno a la creación artística*”<sup>172</sup>. La historiadora Lucy Lippard hablaba de *Female Imagery* o *Female sexual imagery* (una iconografía centrada en el útero) como un rasgo diferente y común en el arte de las mujeres,<sup>173</sup> ¿Son estos rasgos diferentes la esencia de un arte puro femenino?

En cuanto a la dificultad de sortear las construcciones de género también es de destacar el análisis que hace B. Porqueres: “*(...) es muy difícil desmontar las sólidas construcciones de género que se han establecido a partir del hecho de ser hombre o ser mujer. Si al hablar de una artista se intenta averiguar qué vinculación ha existido entre su trayectoria artística, los temas que trató, las características formales de su obra y su ser mujer, es muy fácil caer en las mismas valoraciones que se critican y se quieren evitar*”<sup>174</sup>. Ella pone como ejemplo a Mary D. Garrard y la forma en la que ha estudiado la pintura barroca de Artemisia Gentileschi (1593-1652/53) en una monumental monografía:<sup>175</sup> “*Garrard (...) quiere demostrar que la obra de Artemisia plasma una mirada de mujer. El arte es (...), aunque de forma inconsciente, diferente del de los hombres, ya que los sexos han sido socializados de forma que viven experiencias del mundo diferentes*”<sup>176</sup>

La autorrepresentación femenina, como un modo de ver que complementa la mirada unifocal masculina, es una de las formas de cómo se plantea la cuestión de la autorrepresentación femenina en los años ochenta y en un ámbito feminista. La historiadora Estrella de Diego habla de la importancia que tuvieron los estudios feministas en la década de los setenta y ochenta:

*A partir de ese momento empiezan a aparecer cada vez con más frecuencia ciertas posiciones que cuestionan, en un estilo muy propio de los 70, la mirada unifocal y única o la quieren sustituir por otra que hable desde los ojos de las mujeres y sobre los temas de las mujeres. De este modo van apareciendo artistas que de manera premeditada incorporan a sus planteamientos asuntos excluidos de los grandes problemas de la Historia del arte, asuntos relacionados con las funciones biológicas femeninas (...) bordados, (...), obras asociadas, en suma, a la aguja como territorio consensuadamente femenino.*<sup>177</sup>

Otra de las formas en las que se plantea la autorrepresentación femenina en el ámbito feminista es la de crear una mirada femenina que refuerce la realidad específica de las mujeres. “*Del mismo modo que las audiencias masculinas siempre han pedido y recibido un arte masculino que reforzara su propia visión de la realidad, una audiencia femenina exige un arte «femenino» que refuerce su realidad específica*”<sup>178</sup>

La propuesta del disfraz por parte de las artistas, transmitiendo la idea de que en realidad nadie era nada, que todos estaban disfrazados aunque creyeran no estarlo, se adentra en el dilema de lo de la esencia femenina. Pero este tipo de planteamiento enraizaba además con



la idea misma de encontrar la esencia de un «arte femenino», preocupación recurrente en muchos de los trabajos feministas de los últimos 70 y, sobre todo, de los 80. ¿Por qué van a hacer las mujeres un arte diferente sólo por el hecho de ser mujeres? Bien es cierto que ellas han recibido una educación distinta, pero eso no debería ser suficiente para hablar de un «arte femenino». De este modo, se explica la necesidad de establecer una diferenciación entre arte «hecho por mujeres» (que no tiene por qué ser diametralmente diferente del de un hombre-) y el «arte feminista» que quiere ser diferente, trastocar los valores al uso de la Historia del arte.<sup>179</sup>

Sobre el tema del esencialismo y si existe un arte puro femenino es esclarecedor la obra *Estética Feminista*, de Gisela Ecker. Excepto para algunos grupos dentro del movimiento de las mujeres, que no ven problema alguno en sostener concepciones ahistóricas acerca de la feminidad, parece existir un consenso general de condena al pensamiento esencialista. A pesar de ese consenso explícito, pensamos que la discusión sobre el arte de las mujeres todavía contiene implícitas muchas ideas fijas acerca de la «naturaleza de las mujeres». Ciertamente que ningún programa utópico puede prescindir de la elaboración de mitos, pero esa elaboración debería ir por lo menos acompañada de una revisión de la forma en que se producen esos mitos y de su constitución.<sup>180</sup>

G. Ecker aborda el tema en profundidad cuando señala que, aunque es fácil decir que jamás se podrá saber qué es verdaderamente masculino o verdaderamente femenino, hay muchas cosas que sí podemos saber.<sup>181</sup> De hecho, aunque llegáramos a recopilar un inventario completo de los rasgos de las obras de arte producidas por mujeres y luego intentaríamos descubrir, por comparación con la producción artística de los hombres, qué es típicamente femenino, ¿descubriríamos algo esencialmente femenino? Lo que descubriríamos constituiría una serie muy variada de rasgos distintivos, en todo caso, poderosamente influidos por el estado actual de cosas. Lo que encontraríamos mediante esa investigación empírica sería una diferencia históricamente definida; su importancia consistiría en aumentar nuestra conciencia de lo que está ocurriendo, pero no en su utilidad para llegar a una definición coherente de la feminidad.

Esto puede parecer obvio, admite B. Porqueres, pero es mucho menos evidente, cuando observamos la práctica de gran parte de la crítica feminista de arte. Sucede con frecuencia que lo que se inicia como una descripción de fenómenos históricos termina en afirmaciones esencialistas y se olvida así que lo que aparece como genuinamente femenino en el arte es transitorio y que una parte de ello se define en relación con lo que se valora como masculino.<sup>182</sup>

Creemos que dicho estudio empírico serviría para analizar las estrategias representacionales y construir el sujeto femenino que nosotras queramos, continuamente; no para aseverar que somos de una determinada manera, aunque sí decir no somos sólo como nos retratan los demás.

Por nuestra parte, como también hacemos un estudio comparativo entre los autorretratos femeninos y masculinos, nos interesa, aparte de que esas diferencias estén históricamente

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

definidas, como podrían ser utilizadas para su efectividad crítica, advirtiendo que depende de cómo se relacione el icono femenino con lo demás en la representación, que los significados puedan cambiar.

Por tanto, aunque inevitablemente siempre hay una carga en el icono mujer que remite a la idea de objeto, se puede potenciar al mismo tiempo su subjetividad.

Y sigue su argumentación G. Ecker:

*Lo que ha sido impuesto a las mujeres por unas condiciones sociales opresivas o por los prejuicios no debe formar parte de nuestra definición del arte de las mujeres, ni verse así perpetuado. Ciertamente que las mujeres preferirían pintar flores y naturalezas muertas (cuando estaban excluidas de las clases de desnudo), utilizar materiales domésticos «inservibles» en las composiciones de objetos (cuando estaban confinadas a ese ambiente); (...); pero todo ello no puede utilizarse para fundamentar una argumentación esencialista.<sup>183</sup>*

Por ejemplo, la forma autobiográfica también se define como un rasgo de la feminidad (Lucy Lippard); sin embargo esta definición del arte femenino, dentro de los ámbitos de la autobiografía, hablando de la propia experiencia sin tocar los temas universales, nos puede parecer una limitación peligrosa. G. Ecker pone un ejemplo personal de que las experiencias de cada mujer son diferentes y de que el tema es más complejo de lo que pensamos:

*(...) yo personalmente encuentro muy difícil disfrutar de los bordados, ya que recibí una educación de escuela de monjas, durante la cual se hizo dolorosamente claro que lo que nos enseñaban no era a bordar maravillosos puntos y adornos, sino lo que se consideraba como la esencia de la feminidad. Lo que quisiera sugerir es que es necesario plantear toda la ambivalencia de estas cuestiones, más que intentar una solución conciliadora pero ocultista.<sup>184</sup>*

Por otra parte le parecen preocupantes las idealizaciones que con frecuencia subyacen en esas concepciones esencialistas de las mujeres. Resulta un tanto peligroso constituir a las mujeres en seres superiores, como hacen por ejemplo algunos grupos del movimiento pacifista, porque esto puede conducir a una ceguera parcial hacia nuestra propia agresividad, de la que no podremos ocuparnos adecuadamente si la suprimimos.

En uno de los libros más elementales para cualquier estudio relacionado con el feminismo, coordinado por Celia Amorós, se habla del peligro que suponen estas propuestas esencialistas. “(...) en su exaltación de las virtudes femeninas y maternas, conlleva el peligro de relegar a las mujeres concretas a sus roles tradicionales”<sup>185</sup> En esta explicación Alicia H. P. se refiere a las feministas de la diferencia, (Germaine Greer, L. Irigaray...), pues ya el ambiente de los setenta estaba bastante impregnado con ideas esencialistas. Dentro incluso de los parámetros del feminismo radical, el cual intentaba eliminar la diferencia entre los sexos, se observan contradicciones; por ejemplo Shulamith Firestone habla de la autenticidad del ser mujer en la cultura predominante masculina. No es ya cuestión de igualdad de competencia, sino de autenticidad:



*(...) Hay todavía aspectos más complejos en esta cuestión de la autenticidad; las mujeres carecen de medios para llegar a un acuerdo acerca de qué es lo que realmente su experiencia les dicta y de si realmente ésta es distinta de la de los hombres. El instrumento de representación, de objetivación de la propia experiencia para poder examinarla, está tan plagado de prejuicios masculinos, que casi nunca pueden contemplarse culturalmente las mujeres a sí mismas a través de sus propios ojos. El resultado es que los contenidos de su propia experiencia que chocan con la cultura predominante (masculina), son rechazados y reprimidos.<sup>186</sup>*

Sus ideas expresan una situación en donde la mujer nunca ha tomado parte y lo que se exigiría por parte de la mujer artista, para poder hacer un arte auténtico femenino es olvidarse de dicha tradición para la práctica artística, ya que automáticamente es menospreciada por esa cultura hegemónica:

*Producir una verdadera obra de arte femenina exigiría a las mujeres un rechazo de toda la tradición cultural, puesto que la mujer que participa de la cultura existente (masculina) debe triunfar y ser juzgada según los criterios de una tradición en cuya confección no ha tomado parte y, desde luego, en dicha tradición no hay el menor resquicio para una perspectiva femenina de las cosas, aun dando por supuesto que la mujer pudiera descubrir en qué consistiría dicha perspectiva. En aquellos casos en los que una mujer, cansada de perder en un mundo regido por reglas masculinas, ha intentado tomar parte en la cultura de un modo femenino, ha sido menospreciada y mal interpretada (...)<sup>187</sup>*

En un apartado en el que hace tres clasificaciones en el mundo del arte en relación a la dialéctica de los sexos, define lo que para ella es «Arte femenino»: se trata de una nueva rama que no debe confundirse con el arte masculino, aunque por el momento sea culpable de los mismos prejuicios (en sentido inverso), ya que puede representar los albores de una nueva toma de conciencia más que una fosilización de la antigua. Posiblemente dentro de la nueva década veamos su evolución hacia la constitución de un arte nuevo y poderoso (unido quizás al movimiento feminista político o inspirándose en él), que captará por primera vez en toda su autenticidad la realidad en que se mueven las mujeres.<sup>188</sup> Más tarde, sigue diciendo, sólo una revolución feminista es capaz de eliminar completamente el cisma sexual que producen estas distorsiones culturales. Hasta entonces el «arte puro» es una ilusión responsable tanto del falso arte femenino producido hasta la fecha, como de la corrupción de toda cultura masculina.<sup>189</sup>

Comentando este capítulo en un seminario feminista en la Asociación Cultural *Cruce*, se criticaba este tipo de planteamientos y en concreto cuando utilizamos conceptos como *autenticidad*. Un arte puro en contraposición a un falso arte femenino son valoraciones con trampa, pues pueden inducir a un estado de introspección perjudicial para el ser humano, en este caso las mujeres. Produce confusión porque, en definitiva, un arte puro es un mito que no se puede alcanzar.

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

En el libro de Ecker, también se señala que resulta tentador confundir rasgos del arte de las mujeres con representaciones de la naturaleza de las mujeres. Las opiniones sobre el cuerpo en el arte contemporáneo de las mujeres pueden servir para ilustrarlo. La sangre menstrual, las imágenes clitoricas, el lenguaje del cuerpo femenino y del embarazo se utilizan para hacer intervenir aspectos de la sexualidad femenina, que están ausentes o incluso reprimidos en el arte masculino; sin embargo esta iconografía del cuerpo no se despliega en el sentido de «cómo son las mujeres», sino que la plasman mujeres artistas que tienen una conciencia política de la diferencia sexual en el arte.<sup>190</sup> Este planteamiento hace referencia a la forma en que son percibidas por parte de la crítica las obras de las artistas que tratan de expresar lo femenino, cuál es la vivencia de ellas, en qué sentido toman posición, y cómo se da el empeño del espectador por hacer coincidir esa representación con la naturaleza de las mujeres.

Ecker sigue analizando la definición de lo femenino en algunos teóricos postestructuralistas. Tanto para Derrida como para Kristeva, la mujer es la sede privilegiada desde la cual es posible desmontar el pensamiento falocéntrico occidental. Lo femenino (que no coincide necesariamente con las mujeres reales) es considerado como negación de lo fálico y, por tanto, como portavoz privilegiado de las visiones utópicas. Lo que puede resultar problemático aquí es el hecho de que, una vez más, la feminidad se define por relación con la masculinidad.(...) Aunque la idea de «esencia» es rechazada por la teoría postestructuralista, el programa de «écriture féminine», que se basa en los mismos fundamentos, se mueve ocasionalmente hacia posturas esencialistas.<sup>191</sup>

En los planteamientos esencialistas, uno más de los motivos por los que se elige la autorrepresentación femenina como forma de construcción de lo femenino es perseguir la utopía:

También la filósofa R. M<sup>a</sup>. Rodríguez Magda, hablando sobre la inutilidad de buscar esencias por debajo de los nombres, dice que la mujer como objeto es una invención de los discursos masculinos; intentar una autenticidad independiente sería borrar todo el peso cultural y, lo que es más difícil e ingenuo, según su punto de vista, pretender que este no nos ha afectado.<sup>192</sup>

*Si podemos contentarnos con afirmar que en el arte de las mujeres opera una sensibilidad diferente, imposible de definir, ¿Por qué continuamos intentando definirla? La respuesta más simple es que tiene necesariamente que haber un mito de la expresión no alienada de la identidad de género y sexo tras un programa utópico como la política feminista, y que difícilmente sería posible no vincular a él fantasías concretas. (...) Aunque sabemos que la auténtica feminidad no puede nunca encontrar una expresión social plena, tenemos que asegurarnos de que hay en el fondo una vaga utopía, una idea no sólo de aquello hacia lo cual queremos liberarnos (esto es en gran medida comparable a los conceptos utópicos marxistas). (...) Hay que darse cuenta, desde luego, de que el mito de la mujer que se libra de las condiciones adversas se ha desarrollado él mismo precisamente bajo esas condiciones, que han durado siglos; es irracional pero placentero (...).*<sup>193</sup>



¿Por qué seguir buscando esa identidad más libre, esa constitución como sujetos? La respuesta es que no se puede dejar de buscar la utopía. También resulta paradójico plantear la cuestión en términos de utopía, porque se supone que no se puede alcanzar. Una forma más positiva y abierta de enfocar el tema es que se siga buscando en la duda constante de no saber si se puede alcanzar o no.

G. Ecker, hablando del esencialismo, advierte cierta ingenuidad en la idea tan extendida de la vuelta al cuerpo como espacio no colonizado:

*Dentro de la teoría feminista francesa, existe una línea divisoria muy sutil entre los enfoques que realizan una crítica activa de las ideologías actuales y los que propagan un retorno narcisista a una plenitud simbiótica. (...) Tomar las metáforas corporales literalmente y sostener que es necesario apelar al cuerpo, porque éste aparece como el espacio no colonizado al que pueden volver las mujeres, resulta altamente cuestionable. Muchas realizaciones de las mujeres artistas han hecho suficientemente obvio que el cuerpo femenino está culturalmente codificado.*<sup>194</sup>

Sin embargo, debemos tener en cuenta que el enrolamiento profundo se genera a nivel socioeconómico, allí donde los roles sicoestéticos se articulan con las profesiones artísticas y éstas con la división social del trabajo.

Hay otra razón más compleja y suficiente de por qué no es fácil acertar en la búsqueda de la feminidad. Reside en el concepto de subjetividad. Porque la subjetividad (tal y como se entiende al menos a partir de Lacan) es un compuesto de lo que se expresa a través del orden simbólico y de lo que se origina en la experiencia pre-edípica y pre-verbal, y en el que el inconsciente emerge a través de las brechas y figuras de lo que se expresa en el lenguaje. El arte es el campo privilegiado en que se ha estudiado al sujeto in progress y, además, el arte ha sido considerado como el campo principal en que tales brechas del orden simbólico pueden producirse con mayor probabilidad. Gracias a sus oportunidades de juego y del espacio socialmente atribuido, el artista está menos vinculado al orden social (pero, al mismo tiempo, dotado de menos poder social). La diferencia, sin embargo, reside en el hecho de que, como sabemos, el orden simbólico ofrece valores muy diferentes e inequívocos a cada sexo, valores que presentan dificultades adicionales para la mujer artista y cualquier idea alternativa de la «feminidad», que no concuerde con la que está socialmente aceptada, producirá sin lugar a dudas importantes sanciones. Así la subjetividad femenina crea contradicciones básicas y causa necesarias fricciones entre el deseo y los códigos sociales.<sup>195</sup>

Estrella de Diego, en un libro en el que revisa las estrategias representacionales desde principios del S.XX hasta nuestros días, tomando como hilo conductor la androginia, termina con unas preguntas que compartimos. “¿Todo se institucionaliza por el mero hecho de ser lanzado por los medios? ¿Estamos atrapados en roles que no nos corresponden o cada nuevo rol será igual de absurdo, igual de artificial (...) ? (...) ¿verdaderamente tenemos necesidad de un sexo «verdadero»?”<sup>196</sup>

*Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*



## CAPÍTULO XVII

### **Las estrategias representacionales de las artistas.**

Ya hemos señalado en varias ocasiones que una de las prácticas más frecuentes en el arte femenino tradicional es el autorretrato. También encontramos el mismo fenómeno dentro del arte feminista contemporáneo, con el fin de revalorizar la imagen de la mujer como sujeto.

Nos preguntamos una vez más cómo se enfrentan hombres y mujeres a su propia imagen cuando lo que pretenden es revalorizar su identidad. Y cuáles serán las estrategias más adecuadas para romper con la imagen estereotipada de la mujer. Y cómo disponer de las herramientas representacionales y plásticas para lograr una obra más efectiva.

Buscar respuestas, observando de qué maneras se han intentado subvertir los valores patriarcales en la escena artística, nos ha permitido profundizar en el lenguaje del arte y sus códigos formales. Y esa tarea constituye especialmente el último tramo de esta investigación.

Nosotros, en la presentación de la práctica artística de mujeres con la intención de revalorizar el mundo femenino, hemos distinguido una actitud romántica tendente al narcisismo y una actitud romántica tendente al victimismo.

Recordamos que, en el plano psicológico, la actitud tendente al narcisismo se relaciona con el tipo de sujeto que hemos denominado *sujeto esencial* o *narcisista*. En cuanto a las corrientes de pensamiento posilustradas podría relacionarse, aunque no al cien por cien, con el positivismo, por la creencia de que se puede llegar a una verdad absoluta después de unos estudios basados en la experiencia dentro del campo de la físico-biología. Es decir, se cree que hay muy pocas cosas que son verdaderas, pero cuando se llega a constatar una verdad ésta es absoluta; y la idea de un sujeto *esencial* persigue esa creencia en un sujeto verdadero. Pero también podría relacionarse con concepciones anteriores a las ilustradas, en la creencia de que existe un sujeto atemporal, que no se construye por el contexto socio-cultural de su momento histórico.

La actitud tendente al victimismo, con esa especie de pesimismo patente en algunas autorrepresentaciones más que en otras, tiene que ver con la adopción de lo que hemos llamado, en el aspecto psicológico, *sujeto disgregado*. En las corrientes de pensamiento postilustradas está relacionado con las ideas psicoanalíticas del sujeto dividido en dos almas y las ideas postmodernas del sujeto como máscara o simulacro.

Pero antes de seguir adelante, analizando las estrategias representacionales en una u otra tendencia, queremos aclarar dos términos que a veces se usan indistintamente.

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

#### *Autorretrato y autobiografía*

*"Parece como si estas culturas estuviesen dotadas de un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Este sentido de lo mágico, el conocimiento y el poder que se encuentran en el arte primitivo han influenciado mi actitud personal hacia la creación artística."*<sup>197</sup>

Ana Mendieta,

Ya hemos recurrido conjuntamente en el capítulo anterior a estos dos términos.

A la hora de indagar en ellos, nos percatamos de que en muchas publicaciones se hablaba de la importancia que se le había dado a la interrelación de arte y vida, en la décadas de los sesenta y setenta del S. XX, al mismo tiempo que se advertía sobre la necesidad de no confundir algunas cuestiones que se habían obviado por diferentes causas.

Por tanto, para la definición de obra autobiográfica vamos a exponer varias aproximaciones al término, tratando de aclararlo.

Una de las primeras advertencias es que el término de autobiografía corresponde más bien a la disciplina de la literatura. Cuando lo adaptamos a otra disciplina, como es la práctica del arte, se hace necesario distinguirlo de otros géneros propios de ésta pero de alguna manera relacionados, por ejemplo el autorretrato. Precisamente en su tesis sobre el autorretrato, Coleman define la autobiografía comparando los dos significados. Ella dice que el autorretrato se distingue de la autobiografía por el concepto del tiempo. Hay una diferencia entre la biografía en la literatura y el retrato. En la literatura, la autobiografía es la retrospectiva de toda una vida, una crónica, los recuerdos de lo ocurrido. El autorretrato en la pintura es sólo un momento, algo que pasa en un momento y es pasado, pero no lejano. La autobiografía literaria es la acumulación a lo largo del tiempo de datos, ideas y pensamientos. El autorretrato refleja un único estado de ánimo en un momento (y lugar) concreto.<sup>198</sup>

Partiendo también del estudio del autorretrato, Calvo Serraller hace una reflexión uniendo, al contrario que Coleman, los dos, autorretrato y vida. En realidad ya no estamos hablando de biografía sino de vida y la vida ya no tiene ese concepto de tiempo intrínseco en su significado. Calvo Serraller, señala que este planteamiento que surge a mediados del siglo XIX es muy importante para considerar la evolución del autorretrato.<sup>199</sup> Insiste en la existencia de un empeño contemporáneo por equiparar arte y vida y además señala el predominio en la modernidad de la importancia del artista sobre la propia obra. Para él la mayoría de los artistas del siglo XX constituyen el verdadero objeto de culto, más allá de su propia obra.

Esta confusión entre arte y vida se intensifica en los años 60 y 70. En el panorama artístico e impulsado desde la crítica de arte, se empieza a dar un enfoque a las obras



basándose de manera sobrada en la biografía del artista, de tal manera que se confunden en ocasiones. Así se le da importancia a los diarios que escribieron algunos artistas, publicándolos de forma que el significado cambiaba fuera de su contexto literario ó dándole a la biografía un tratamiento de obra.<sup>200</sup> Por ejemplo, como dice Helen Cooper, la crítica, unida a los afanes especuladores del mundo del arte, suele distorsionar la realidad, incluyendo arte y vida dentro de un mismo saco. La biografía de Hesse se percibió como un factor de su arte en el momento de su muerte. Casos similares han sido el de Ana Mendieta o Frida Kahlo. En vida, no se les dio tanta importancia a sus diarios ni a sus escritos ni a su vida personal, sin embargo una vez muertas, sus vidas se glorifican como si fueran arte.

La equiparación entre arte y vida es algo que está también implícito en determinadas formas artísticas como son los performances. Al recaer el valor estético-artístico en el proceso, no en la obra final, puesto que a veces ni siquiera existe, se reafirma la idea de que el arte está en las acciones, en la vida misma. En las acciones de Joseph Beuys, por ejemplo, cargadas muchas veces de un sentido plático, nos plantea la posibilidad de que hagamos de nuestra propia vida una acción artística. Es el arte procesual, uno de los motivos por los que las fronteras de lo artístico han sufrido muchos cambios en el S.XX.

Desde el punto de vista de una artista polifacética y crucial, Yoko Onno, la diferencia entre los happenings y la vida misma está clara. Para ella no son lo mismo:

*“Yo creo que es agradable que vuelva a haber artes diferentes, incluyendo el happening, igual que tenemos muchas flores. De hecho podríamos tener más artes, «oler», «pensar», «degustar», «gritar», «enfadarse» (una competición de cólera), etc. Puede que la gente diga que nunca experimentamos las cosas por separado, que siempre están fusionadas, y de ahí el porqué del «happening», que es una fusión de todas las percepciones sensoriales. Sí, estoy de acuerdo, pero si esto es así, aún hay más razón y desafío en crear una experiencia sensorial aislada de las demás, lo que es algo raro en la vida cotidiana. El arte no es una mera duplicación de la vida. Asimilar arte a vida no significa que el arte duplique en absoluto a la vida.”*<sup>201</sup>

También para la crítica del arte feminista, las obras artísticas de género autobiográfico tienen gran importancia, pues anteponen la propia experiencia personal de una mujer, sus inquietudes, sus deseos ,etc., a la mirada masculina hegemónica.

El sentimiento de que se llega a conocer la propia identidad a través de las parcelas de la intimidad, fue una de las motivaciones de las artistas feministas de los setenta. Lucy Lippard dice de estas artistas que querían cambiar en su arte tanto como en sus vidas y fueron reuniendo el coraje para tratar de lo íntimo públicamente y especialmente de las experiencias como mujeres.<sup>202</sup>

Algunas veces la crítica feminista, de los setenta sobre todo, quiso ver en la obra autobiográfica de las mujeres un distintivo que las diferenciaba de los hombres, cuestión que fue criticada por otras historiadoras del arte feminista como Linda Nochlin:

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

*“El problema no recae tanto en el concepto de qué es feminidad, sino en la falsa concepción compartida por la mayoría del público, de qué es el arte: con la naif idea de que el arte es la expresión personal y directa de la experiencia individual emocional, una traducción de la vida personal en términos visuales. El arte es pocas veces eso, (...), hacer arte tiene que ver con el lenguaje de la forma, más o menos dependiente o libre de convenciones definidas temporalmente, con esquemas, sistemas de notaciones que se hayan aprendido, el lenguaje del arte es material, encarnado en pintura o línea sobre lienzo o papel, en piedra o arcilla o plástico o metal, nunca es una historia snob o un susurro confidencial.”*<sup>203</sup>

Sin embargo hay que destacar el importante papel para la construcción de la identidad que ha tenido la autobiografía. Philippe Lejeune dice que a través de la literatura autobiográfica aparece la concepción de la persona y del individualismo característica de nuestras sociedades; no encontrándose nada similar en las sociedades antiguas. Para él, la autobiografía es uno de los aspectos más fascinantes de uno de los grandes mitos de la moderna civilización occidental, el mito del ser.<sup>204</sup>

También Foucault señala esta labor de la autobiografía a través de la adopción de un modelo o estilo confesional. Según él, este modelo confesional (la incitación a la confesión del verdadero ser) es una de las formas en que un ser humano es convertido en un sujeto en nuestra cultura.<sup>205</sup> La fórmula de adoptar un estilo autobiográfico también supone un ejercicio liberador y en este sentido Foucault describe esos sentimientos: “(...) la sola enunciación, independientemente de sus consecuencias externas, produce en el que la articula modificaciones intrínsecas: lo torna inocente, lo redime, lo purifica, lo descarga de sus faltas, lo libera, le promete la salvación”.<sup>206</sup>

Qué duda cabe que, aunque la autobiografía y el arte tengan sus propios lenguajes intrínsecos, el estilo autobiográfico ha sido utilizado por muchas mujeres contemporáneas en su quehacer artístico, guiadas por ese afán de liberación o de ejercicio catártico y terapéutico. Estas obras nos presentan una mirada específica que viene a completar toda la amalgama de miradas dispersas en el arte de hoy en día, que potenciaron su visión diferenciada.

#### *Visión idealizada de lo femenino. Narcisismo y autorretrato*

“Es preciso encantarnos con estas cosas, por esto desde hace tiempo que alargo el mito porque el riesgo es bello”

Platón: Fedón.

Encontramos autorreferencias al mundo femenino, protagonizadas por el círculo en torno a Judy Chicago, Miriam Schapiro y Paula Harper, al que ya nos hemos referido en el capítulo



tulo anterior. Con una intención claramente política y conscientes del papel que como profesoras universitarias podían hacer, trabajaron en un proyecto que se materializó en Womenhouse, en donde trataron especialmente el tema de la mujer artista en forma autobiográfica, denunciando sus propias experiencias como víctimas de una educación artística patriarcal.

En la entrevista ya citada Judy Chicago se expresa así:

*I now know how important it is for women to have their own spaces away from the patriarchal paradigm. And that's how womanhouse happened. Paula Harper, the art historian who was working with us, suggested that we deal with women's feelings about the home, which was, of course, a way of dealing with issues of female roles.*<sup>207</sup>



Ilustración 94. Nikki de Saint Phalle, *Hon*, 1966. En el interior de esta gran mujer diosa, había una barra donde se servía leche

En las autorrepresentaciones de la mujer como diosa o héroe, y dentro de las que lanzan una imagen de la mujer más idealizada, está la obra de Nikki de Saint Phalle, que, según Chadwick, es en cierto modo precursora de las inquietudes del arte feminista en la década de 1970. En 1966, produjo *Hon* (Ella ). De veinticinco metros de largo, *Hon* es una escultura de un cuerpo femenino tumbado. Los espectadores entraban en la figura por la vagina y se encontraban con que el cuerpo de mujer funcionaba como un espacio lúdico, con un *milk-bar* instalado en un pecho. Así reivindicaba el cuerpo de la mujer como sede del placer táctil, más que como objeto de miradas de voyeur.<sup>208</sup>

Judy Chicago es una de las artistas que construyen la feminidad dándoles importancia a los símbolos biológico-femeninos en cuanto al poder que tienen. La representación del poder en el útero es una de las estrategias formales que utiliza el primer feminismo artístico de los setenta. *Poder* que se relaciona con lo sexual biológico, por eso ella centra también su trabajo en una imaginería en torno a la vagina; en referencia a la pregunta de qué significado podía tener esa imaginería vaginal que estaba haciendo, responde:

*(...) It's took me years to be able to create and active vaginal form. There's almost no iconographic tradition for this, nothing comparable to the flying phallus from Greek art. (...) Power begins with claiming your own sexuality, your own womanhood. NB/ MG : That is precisely what distinguishes you from the people, many of them women, who are skeptical of essentialism because they accept the lacanian mystification of the phallus but not the vagina as positive cultural sign.*<sup>209</sup>

Es una reflexión que confirma lo anteriormente expuesto. De hecho, los dibujos que desarrolla en su obra cumbre, *The Dinner Party*, (1974) recuerdan a una flor carnívora, unos capullos que se abren desde dentro hacia fuera, preparados para absorber cualquier cosa.

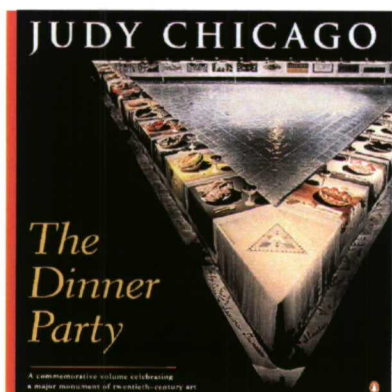


Ilustración 95. *La cena*, es una invocación mística de celebridades del género femenino a lo largo de la historia. En una mesa en forma de triángulo hay un plato en homenaje a cada persona por ejemplo, Virginia Wolf...

Ilustración. 96 . L. Bourgeois, *Femme-couteau*, objeto donde se une lo masculino y lo femenino.



La misma artista Judy Chicago ha respondido duramente ante estas críticas hacia su posible *esencialismo*; “*The thing about essentialism is that it’s being used by women to attack women. It’s also being used by women to attack and discredit their foremothers (...) I read an early review that said in headline, «Judy Chicago’s art degrades Women».*”<sup>210</sup>

En cuanto a las autorrepresentaciones híbridas, que toman de lo femenino y lo masculino, es significativo lo que dice Bourgeois, sobre su pieza escultórica *Femme Couteau*, 1969, donde se combinan los dos símbolos. Representa la polaridad de la mujer, lo destructivo y lo seductor; ella la describe como una mujer que se vuelve en el otro lado un filo, se está defendiendo, se identifica con el pene para defenderse: “*She feels vulnerable because she can be wounded by the penis. So she tries to take on the weapon of the aggressor*”.<sup>211</sup>

Según ella, la pieza después fue vista como una forma agresiva, pero su punto de vista es otro; para ella la mujer tiene miedo y está a la defensiva, ha encontrado un cuchillo pero en realidad no sabe muy bien que hacer con él; es un objeto bello, brillante, pero protegido en ella.

Un aspecto central de las performances y la obra escultórica de Ana Mendieta radica en la conexión con el núcleo más básico de identidad dentro de un ser humano, de la cual surge el arte más profundo; y la expresión de esa identidad es una especie de «heroísmo» en sí misma. Las obras pueden interpretarse como una exploración metafórica de los niveles de auto-conocimiento.<sup>212</sup>

Otro ejemplo del grado mágico que confiere a los objetos, y en donde aparece ese chamanismo inmerso en la obra, es su trabajo de fin de carrera, un performance basado en la obra de Duchamp, en donde pone unos bigotes a la famosa obra de Leonardo *La Gioconda*, (L. H.O.O.Q., 1919). En la serie fotográfica de A. Mendieta utiliza el signo masculino para conseguir las ideas asociadas a este símbolo, la fortaleza, la seguridad... Para ser poderosa como un hombre, se hace transferir el pelo de



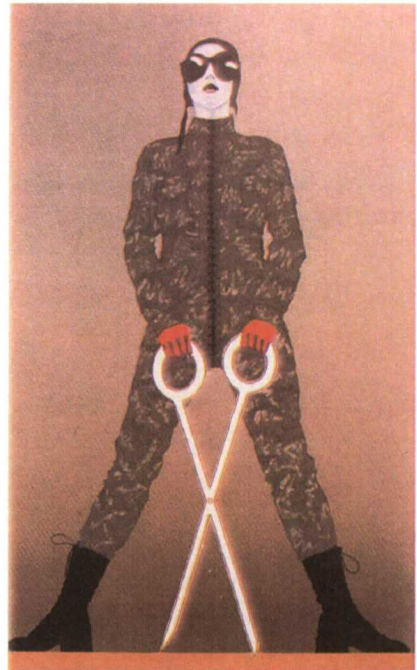
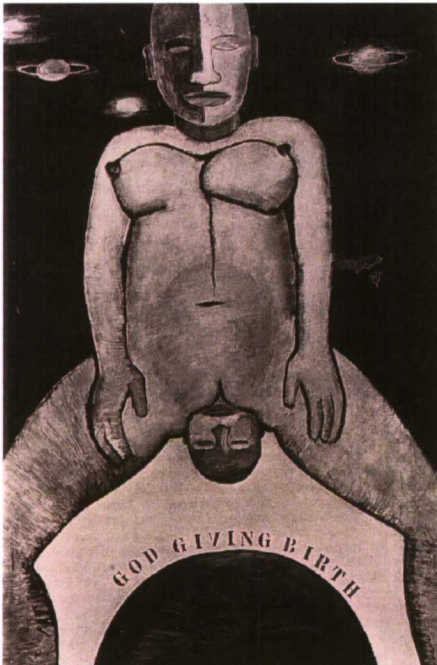
la barba de su amigo. Una serie de diapositivas en color documenta la obra *Facial Hair Transplant*, de 1972, en la que ella y uno de sus compañeros de estudios, Morty Sklar, actúan simultáneamente, él afeitándose la barba y ella poniéndose pelo en la cara. Esta obra se convirtió en la base de su tesis de Master en la Media Studies Program de la Universidad de Iowa.<sup>213</sup> En una descripción escrita de las imágenes, la artista dice: “Me fui poniendo los pelos en la cara en el mismo lugar en que él se los había ido quitando. (...) Me gusta la idea de transferir pelo de una persona a otra porque creo que me da la fuerza de esa persona.”<sup>214</sup>

Radicalizando esta tendencia de las mujeres a representarse a través de símbolos masculinos, la identidad ya no se presenta en la hibridación andrógina de lo femenino y lo masculino, sino en la usurpación de lo masculino para la autorrepresentación femenina. En esta línea se encuentra la obra de L. Bourgeois *Fillette*, que es una escultura de materiales sintéticos del órgano sexual masculino; su



Ilustración. 97. Ana Mendieta utiliza el símbolo masculino para apropiarse de la fuerza.

Ilustración 98. Estas imágenes son un intento de corregir la tradición androcéntrica aportando imágenes de la mujer como Diosa (Mónica Sjoo, *Dios otorgando el nacimiento*), o como mujer guerrera (Kiki Kogelnik, *Supermujer*)



### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

tamaño real coincide con el de una pata de jamón, y además su pieza a veces se presenta colgada de un gancho de carnicería; en español curiosamente el nombre recuerda al de filete, lo cual podría hacer relacionar la pieza con una parodia de lo masculino. Sin embargo el título original en francés quiere decir *chiquilla* o *niña*. Según explica Bourgeois a la demanda de si habían elementos femeninos y masculinos en esta pieza, desde un punto de vista sexual ella consideraba los atributos masculinos extremadamente delicados; son objetos que la mujer, como ella misma, deben proteger; refiriéndose al título, *Fillette* quiere decir extremadamente delicado.<sup>215</sup> Es curiosa la interpretación de la artista, y la interpretación que podamos hacer los espectadores, cuando se le pregunta sobre a esta pieza como un *falo*; ella advierte que no es un falo, que en realidad es una chiquilla, y a demás curiosamente va más allá y la interpreta como si fuera ella misma: "*Fillette means une petite fille (...). If you want to indulge in interpretation you could say that I brought a little Louise... It gave me security.*"<sup>216</sup>

También hay una identificación con el símbolo masculino *racional*, sin la necesidad de autorrepresentación de su persona, en la fotografía de Witney Chadwick *Autorretrato*, de 1990.

#### *La visión disgregada. Victimismo y autorretrato femenino.*

Como veníamos exponiendo desde la segunda parte de este trabajo, Hauser sostiene que el desgarramiento del alma romántica se refleja en la figura del *Otro Yo*, con el impulso irresistible a la introspección, la auto-observación maniática y la necesidad de considerarse a sí mismo constantemente como un desconocido, un extraño. En la fuga de la realidad encuentra lo inconsciente, lo oculto a la razón. El romántico descubre que en su pecho habitan dos almas, que lleva consigo su demonio y su juez; en suma descubre los hechos básicos del psicoanálisis.<sup>217</sup>

Sacar de lo ordinario los aspectos misteriosos o envolver a los objetos en un estado incompleto, una nebulosa, o una simplicidad extrema, son algunos de los rasgos formales de un intento de hacer romántico nuestro mundo, de convertirlo en lejano y misterioso. Una



Ilustración 99. Faith Wilding en esta performance titulada *Esperando* hace referencias durante todo el tiempo a las actitudes de espera pasiva asumidas por la mujer en su vida: va repitiendo sin cambiar de posición y en un tono monótono, *esperando que mis pechos decaigan, esperando el matrimonio, esperando tener mi bebé.*



visión romántica nos hace sobresaltarnos o incluso sentir el desgarramiento al borde de la locura. De este tipo de manifestaciones hay muchos ejemplos en el arte actual y en el de las mujeres en concreto, que se han referido a sí mismas en su práctica artística; mujeres que, como los románticos, consideran el mundo como materia prima y sustrato de la propia experiencia y lo utilizan como pretexto para hablar de sí mismas.

Anette Messenger es una artista francesa que utiliza el arte de una forma bastante autobiográfica, y en concreto en la sala del Palacio Velázquez en el 99, presentó una serie en donde explotaba un carácter romántico-dramático de este estilo. E. de Diego describe un sentimiento de extrañeza y de fascinación: *“De los fantasmas, de las historias góticas, le fascinaba, en primer lugar, la idea de lo familiar extraño, las cosas más banales, las de la vida cotidiana, se manifiestan un día extraordinarias; otras veces, sin que entendamos por qué, de un modo abrupto, imprevisto, totalmente inexplicable. Y nos dan sobresaltos.”*<sup>218</sup>

Estrella de Diego al tratar la obra de Messenger no habla de tragedia, pero sí del horror y sobresalto que experimenta al contemplar todo este despliegue de creatividad. Citando a Freud, habla del interés de éste por cierta versatilidad de los términos, en este caso, habla de la palabra *heimlich*, que al mismo tiempo evoca cierta familiaridad del hogar, lo íntimo como algo agradable; sin embargo también evoca cierto sentimiento de ocultamiento, algo que permanece incierto, *unheimlich*, “(...) no es en absoluto algo que habita fuera de nuestro ámbito, más bien todo lo contrario: es el horror, el sobresalto que nos causan las cosas que pululan en nuestros alrededores, las que son más familiares y que, de pronto, se convierten en extrañas. Nos sobresaltan.”<sup>219</sup>

Pues sí, en algún sentido este extrañamiento de uno mismo está presente en la obra de esta artista y en las de muchas artistas que utilizan el estilo autobiográfico; no por usarlo sino por la manera en que enfocan su vida y su interior, bajo un sentimiento extrañado y asustado de lo que les rodea y de lo que son.

Las obras de Anette Messenger muestran su vida pasada, los espacios más ocultos; ella recupera su pasado y su *Otro Yo* escondido tras los objetos cotidianos:

*Convivimos con ellas, con esas cosas sin importancia, habitan nuestras casas, nuestros pueblos, y una tarde, una tarde cualquiera, se presentan como lo que son: al tiempo algo nuestro y algo lejano, inaprensible; íntimo y oculto; el yo y el otro. Nos convierten en muchos. Sí, nos sobresaltan en su esencia inasible y cercana. Lo saben todo y lo cuentan, pero relatan historias que, a veces, las más de las veces, creímos haber olvidado para siempre.*<sup>220</sup>

En efecto, la impresión que uno tenía al entrar a la exposición era de sobresalto; había un ambiente un poco siniestro con los peluches diseccionados, y la incorporación de los trabajos taxidermistas en su proceso. Estrella de Diego dice que ese mismo sobresalto que siente cuando mira las obras de Messenger le produce un intenso placer, mezcla de horror y nostalgia.<sup>221</sup>

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

Trataremos de identificar mejor este sentimiento desde el cual es tratada la propia biografía.

Nosotros pensamos que ese horror, al que alude E. de Diego, tiene su explicación en que se relacionan con el mundo de los recuerdos y, a través de ellos, con la conciencia del paso del tiempo y el sentimiento de pérdida que, en el caso de las mujeres, por su mayor vinculación al hogar, se percibe intensamente en los objetos cotidianos, los cuales generalmente nos desafían en supervivencia y pueden cobrar la fuerza emocional de las viejas cartas, fotografías, billetes de viaje, factura de un restaurante, etc.

Además la idea de que el arte es una visión ensoñada, una leyenda de la realidad, les anima a deliberaciones sobre sí mismas que se expresan en los límites de la racionalidad; es una entrega total y absoluta de la vida, sin intentar comprenderla. Las autorrepresentaciones de estilo autobiográfico, las que hacen referencia a la experiencia personal y a la intimidad, desde una visión extrañada, están impregnadas de romanticismo.

El narcisismo también estaría presente en los autorretratos del *sujeto disgregado*, en el sentido de que se llama la atención sobre la propia persona aunque en una faceta más dudosa y sufrida. En otras mujeres artistas de vanguardia y contemporáneas, que ya hemos tratado anteriormente, se puede ver también un desarrollo continuado en su práctica artística de este aspecto del ser: Frida Kahlo, Marina Abramovic, Eleanor Antin, Cindy Sherman... Esto no sólo se ve en el desarrollo de la obra de las artistas sino en obras concretas como la de Helen Schjerbeck, en esos últimos autorretratos que presagiaban la desaparición inminente de su persona, a causa de la enfermedad. Su mirada refleja el espanto que le produce.

Por otra parte todo la obra de Bourgeois es bastante autobiográfica; sus piezas muchas veces en el fondo están referidas a personas cercanas a ella, como sus familiares. Ella dice que todo lo que hace está inspirado en su infancia,<sup>222</sup> en las cosas que para ella quedaron sin aclarar produciendo sentimientos grabados desde entonces en su memoria. Y los extrapola con la ayuda de su obra.

Quizás en su forma de concebir la relación con el público se ve ese afán por la idea de arte unida a la confesión: *"Transparent interests me. I want to be transparent. If people could see throught me, they could not help loving me, forgive me. Whats is the difference between the two ? None."*<sup>223</sup>

Louise Bourgeois habla del papel terapéutico del arte, utilizándolo como un medio para comprender mejor los sentimientos dolorosos; así lo expresa en el caso concreto de una relación parental con el padre:

*Lo que me horrorizaba era en la cena, mi padre podía seguir y seguir, fantasmear, engrandeciéndose a sí mismo. Y cuanto más fantasmeara, más pequeños nos sentíamos nosotros. (...) Esto realmente me cambió. Esta es la razón por la que los artistas siguen- no es porque ellos son cada vez mejores, sino porque son más capaces para comprender más. Así que cuando hablo sobre la fortuna no es del éxito material de lo que estoy hablando, es más bien de la fortuna que viene del la práctica del trabajo artístico.*<sup>224</sup>

Utilizado el arte bajo este mismo aspecto terapéutico se encuadra una pieza escultórica,



esta vez haciendo referencia a una relación problemática con la madre, (*She-fox*, de 1985). Es un retrato de su madre y a la vez un autorretrato suyo. Describe la escultura como una enorme criatura animal sin cabeza y en su lugar hay una garganta cortada; es una masa mutilada y silenciosa; hay algo debajo de su pezuña izquierda, una pequeña figurita que la representa a ella.<sup>225</sup>

En la obra de Marisol, una artista de padres venezolanos, son interesantes algunos autorretratos donde parece representar una idea de sujeto disgregado, formado por varios ensamblajes de madera.

En el libro de Chadwick se resumen algunos datos sobre ella. Nació en 1930 en París y vivió en Nueva York desde 1950. Las imágenes representacionales de Marisol fueron vinculadas inmediatamente al pop art, pero en realidad las fuentes de su obra residían en el arte precolombino, las tallas populares primitivas americanas y las imágenes oníricas surrealistas. A veces incorporó fragmentos de sí misma en su obra (Marisol, *Autorretrato*, 1961-62) y con su obsesiva utilización de autoimágenes combinadas con representaciones estereotípicas de mujeres viviendo papeles muy limitados, construyó un desalentador panorama de la vida de la clase media norteamericana en la década de 1960.<sup>226</sup>

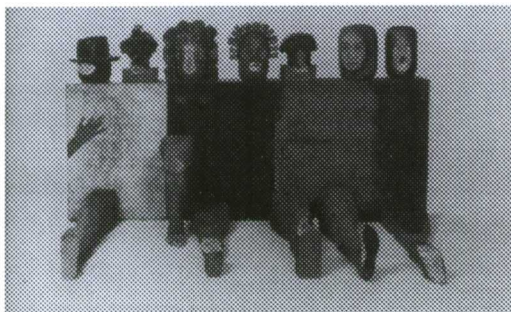


Ilustración 100. Marisol, *Autorretrato*. El sujeto, en este caso ella, está formada por varios *Yos*, por una multiplicidad.

*Parte III. Construcción de la subjetividad mujer*



## CAPÍTULO XVIII

### **Lo que dicen las artistas**

Dentro del discurso de las artistas podemos distinguir dos esferas: Una es la social, en donde la artista se mueve en sus relaciones familiares, laborales y artístico institucionales; y otra en la que encara su actividad creativa. En ambas presenta actitudes que están implicadas en valores ético-ideológicos más o menos rupturistas.

En la esfera social percibe sus dificultades como mujer en cuanto a los roles, que asume o no, dentro de las normas de conducta, tanto en sus relaciones personales, como en las laborales (afectadas por la división jerárquica del trabajo) como en su comunicación con el poder artístico-institucionalizado.

Así se le plantean problemas a algunos de los cuales ya nos hemos referido, como el complejo de culpa por dedicarse a la tarea artística, la renuncia a la maternidad por considerar que así va a ser más fácil acceder al espacio público, y también que posiciones adoptar respecto a las jerarquías de poder en el arte y respecto a las expectativas o las críticas de uno u otro feminismo.

En la esfera de su actividad creativa, se le plantean asimismo diversas opciones no necesariamente incompatibles: un arte sugeridor de nuevos lenguajes transgresores herederos del Romanticismo o de las Vanguardias; un arte como ilusión o como libertad; un arte de denuncia como instrumento para cambiar situaciones injustas (o al menos mentalidades) y nociones como la de lo femenino.

En cuanto al lenguaje artístico (las posibles combinaciones de los medios artísticos de producción, que vamos analizando especialmente en los “Análisis de autorretratos”) es importante tener en cuenta las diferencias entre las dos corrientes importantes del feminismo contemporáneo, porque en la práctica artística feminista se observan muchas alusiones a valores femeninos, que dependen de la perspectiva ideológica que adopte la mujer artista para la construcción representacional de la subjetividad mujer.

#### *Actitudes asumidas por la propia artista respecto al mundo artístico*

La descripción que suelen hacer las artistas sobre la situación concreta en la que se encuentran las mujeres en el arte suele ser bastante significativa.

Para Laura Franceschi, una pintora anarquista, que escribe un artículo sobre la condición de la mujer artista y su relación con la obra de arte, la mujer artista se deja llevar demasiado por la identificación de las dificultades que puede encontrar en el camino de afirmación de

su trabajo, precisamente por el hecho de ser mujer, y entonces se envuelve en actitudes victimistas, improductivas y perdedoras. Se obtienen así dos reacciones que podrían parecer opuestas pero que nacen de la misma situación: el replegarse sobre sí misma como si renunciase al propio orgullo, a la conciencia de sí y de sus propios fantasmas, o al contrario, el asumir un comportamiento ceñudo y agresivo, que la lleva a confundir arte con poder y por tanto a negarse y a aceptar el sistema fundado en la ley «homo homini lupus».<sup>227</sup> Es decir, el replegarse sobre sí misma o escalar desenfrenada por conseguir el valor y el poder dentro de los circuitos masculinos, son para ella reacciones de la mujer artista ante una situación difícil. En estos dos casos la mujer está asumiendo una función especular y reproductora de las dinámicas del poder. De esta manera, si la materialidad dominante es la masculina, la mujer hace propios los modelos e imperativos típicos del otro sexo.<sup>228</sup>

Según L. Franceschi sigue exponiéndolo, en la mujer artista reaparecen los mismos nudos que impiden su capacidad de expresar el propio malestar condicionado por el papel de ser mujer, y entonces, con frecuencia, para hacerse aceptar, renuncia a dar vida a la investigación y vuelve a proponer modelos ya adquiridos y aceptados. Busca el consenso y el poder y, por tanto, elige igualmente el silencio, renuncia a la individualidad y se repliega una vez más en la negación de sí misma como mujer, condenándose a una continua extrañeza.<sup>229</sup>

En este caso se refiere más a las actitudes y los roles sociales asumidos por la mujer en la dinámica del proceso artístico.

Citando a la anarquista Emma Goldman, añade Franceschi que la mujer no debe sólo liberarse de sus tiranos externos, del papel social, sino de sus tiranos internos, como las convenciones éticas y sociales. No es huyendo del papel o perdiendo conciencia de la cualidad o de la diferencia de su signo artístico como la mujer puede reafirmarse a sí misma, sino conociendo aquello que quiere hacer, y así luchar para obtenerlo y realizarlo. He aquí el sentido de la transgresión.

Dentro de este esquema discursivo, también la mujer en la búsqueda de su verdad interior tiene que liberarse de los prejuicios de lo femenino, siempre en continuo cambio. La mujer en su signo liberador ha penalizado durante años el amor, considerándolo un hecho de mujeres de viejo cuño; ha hablado ampliamente de sexo (y esto indudablemente le ha sido útil) pero dejando aparte los sentimientos, como si fueran alguna cosa de la que avergonzarse, e incluso el movimiento de mujeres ha estado de alguna manera influenciado por esta sociedad tan materialista, desarrollándose solamente en torno a temas como trabajo o salario. Se debe de poner fin a la idea de que ser amada o ser madre sea sinónimo de esclavitud y subordinación y que todo esto sea un impedimento a la expresión artística de la mujer.

Por lo tanto, la transgresión, para esta artista, es más efectiva en la libertad de nuestras acciones o del pensamiento y en la capacidad para elegir, teniendo también que luchar contra una idea esquematizada de mujer emancipada. Respecto a esto, nos hemos preguntado, como artistas, si no sería una postura más feminista olvidarnos del Yo como constante motivador de nuestros cuadros y si no nos estaríamos autolimitando al plantear una obra basada tan solo en el autorretrato.



En cuanto a la valoración en la relación de poder entre el hombre y la mujer, Franceschi hace una separación total con respecto al arte y dice que la autoridad muere donde comienza el arte, en los umbrales de la estética, que es el triunfo del pensamiento y de la acción libres. La libertad de la mujer está estrechamente ligada a la del hombre y es con el poder con lo que es necesario saldar las cuentas.<sup>230</sup>

L. Bourgeois dijo que siempre había tenido un complejo de culpa en cuanto a la cuestión de exponer su arte. Cuando estaba por hacer alguna muestra siempre le parecía que iba a recibir alguna clase de ataque, así que decidió que era mejor no intentarlo. Tenía la impresión de que la escena artística estaba dirigida hacia los hombres y eso en cierta manera hacía que ella estuviera invadiendo su espacio.<sup>231</sup>

En una publicación en Nueva York sobre las mujeres americanas, L. Bourgeois publica un escrito en el que expresa la situación en que viven las mujeres, que según su punto de vista se parece a Dada, al mismo tiempo trágico y con humor negro. Según ella, las mujeres andan perdidas, a pesar de la supuesta liberación de la mujer, porque nuestro destino está condicionado por nuestras culpas. Es cruel, si no tienes culpas, es que has recibido una mala educación, no guardas las formas, no te autocontrolas. Ella se pregunta, “(...) entonces ¿qué vas a hacer con tu vida?, eso sí que es una cuestión seria, la vida...”<sup>232</sup>

Según Hesse en una carta del año 1964, que le envió a una amiga artista, se resumen las dificultades (principalmente psicológicas) que pensaba que tenía que afrontar cualquier mujer artista.<sup>233</sup> “No puedo ser tantas cosas.... Mujer, hermosa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, señora de la compra, todas esas cosas. Ni siquiera puedo ser Yo misma, ni saber lo que soy. He de hallar algo claro, estable y en paz dentro de mí...”<sup>234</sup>

También en 1964, en sus diarios se ven reflexiones acerca de su dificultad para no sentirse siempre cuestionada por el público y por ella misma:

*(...) me pregunto si mis razones para trabajar son todas erróneas. La necesidad de reconocimiento, halago y aceptación es tan excesiva que provoca una presión con la que es imposible vivir (...). Tom puede lograr ambos, es decir se encuentra a sí mismo en su trabajo y después y como consecuencia de éste obtiene reconocimiento. Con esto, por lo tanto, compito sin encontrar el éxito. (...). Voy cuesta abajo fracasando conmigo misma en cuanto a mi apariencia, mentalidad capacidad, hasta que al final no queda nada de mí misma.*<sup>235</sup>

Vemos cómo se refiere a sí misma como si fuera una fracasada y a su marido como una persona con éxito; es como una queja en cuanto a su falta de autoestima.

Acerca de sus sentimientos en cuanto a la competitividad dentro de una pareja de artistas se posiciona de esta forma, “Es tan difícil como se cuenta el ser la mujer de un artista y artista al mismo tiempo. Y sin embargo, no sólo por las razones que uno piensa; no todo es la vida libre.”<sup>236</sup> También se sabe que poco a poco Hesse se va resintiéndole de la falta de participación de Doyle en las tareas domésticas.<sup>237</sup>

*¿Debemos plantearnos el hecho de nuestra condición sexual para pintar?*

Teniendo en cuenta la supuesta importancia que se le está dando últimamente en las instituciones artísticas al hecho de ser mujer y de que se advierta en su obra la diferencia, se les pregunta frecuentemente a las artistas si en sus obras se percibe que son mujeres y si eso lo consideran positivo. Las respuestas son diversas como ya hemos ido constatando. Nos detendremos ahora en algunas que nos parecen especialmente significativas.

En cuanto a las cuestiones formales y refiriéndose a las artistas feministas, Laura Franceschi hace una relación de las opciones tomadas por ellas: la celebración realista o conceptual de la experiencia femenina, en la que se ven temas como el de la maternidad, domesticidad, el uso de materiales o medios de la tradición artesana femenina. Según ella, en estos cuadros siempre hay algo que oprime, que encierra, que pone fronteras.

Para esbozar su punto de vista no muy benevolente sobre este tipo de arte, se remite a la cita de una crítica feminista, Rose Lee, que dice que la dificultad para las artistas mujeres de encontrar su medio de expresión es la falta de una conciencia del propio cuerpo y por tanto es necesaria una forma de arte que reconozca y describa la sexualidad femenina como una fase inicial. Franceschi es bastante crítica con este advenimiento al mundo consensuadamente femenino: *"Muchas artistas americanas en los 70 nos han dado una producción completa del sexo anatómico con cuestiones anexas y conexas. Quizá esta operación haya tenido la función de terapia psicoanalítica, pero no creo que haya aportado mucho a la historia del arte contemporáneo, o, al menos, sólo se puede citar como fenómeno."*<sup>238</sup>

En cuanto a la pregunta inicial de si se debe proyectar una diferencia sexual en el arte, Laura Franceschi mantiene que es hora de terminar con la esclerotizante repetición de lugares comunes y estereotipados que clavan el papel social, tanto del hombre como de la mujer, desde siempre confinados en universos parciales. Cada uno de los sexos debe tener un ideal específico que deberá llevar a una cooperación, para que se pueda producir una superación efectiva de los papeles.

Laura Franceschi establece una diferencia entre el universo simbólico femenino y el masculino: lo femenino indaga en lo vivido, se anega en el recuerdo y en el impulso de la memoria, nace un signo que implica lo vivido y lo vivo, rima la historia, o mejor, hace entrar el ritmo de la historia en la obra; mientras que el signo masculino rechaza más la confrontación con lo vivo, está más alejado de la vida real, porque el macho busca el sentido de la vida más allá y contra la vida misma.

Sin embargo para ella, todo este universo de lo masculino y lo femenino será utilizado por los artistas independientemente de su sexo como herramientas de su trabajo, haciendo de la obra en sí un espacio neutro en cuanto al sexo. El artista, ya sea hombre o mujer, sufre siempre la fascinación por su obra, como si fuera la obra la que determinara la gestalt. Y la obra es neutra. En el lenguaje artístico el signo de lo femenino o de lo masculino es herencia genética, patrimonio que pertenece al inconsciente colectivo de las personas.<sup>239</sup> Ambos sig-



nos se compenetran en la búsqueda de otro lenguaje que, sin embargo, siempre se vuelve a inventar más allá de la norma del papel del sexo.

Ahora bien, en referencia al discurso que desarrolla Laura Franceschi, se puede advertir la implícita contradicción entre la intención de hacer un arte de acuerdo con unas convenciones feministas que influyen en el lenguaje artístico y la total adhesión de las artistas al sentimiento de libertad, al individualismo extremo y romántico que subyace en la idea misma del arte y que ya advertíamos en el capítulo anterior.

Franceschi dice que para ella el arte es transgresión, es la capacidad de ir más allá del contexto. El arte es para ella una aventura de libertad expresiva que no se agota en el curso de una existencia. Entonces ¿qué importancia tiene saber lo que de femenino o masculino haya en una obra? La diferencia es legible sólo en el campo estético y semiológico. Es la aceptación del juego de las partes. Sólo se reafirma que la cultura tiene grandes deudas respecto al arte femenino, pero no sostiene el carácter esencial de las diferencias de género.

La concepción romántica que Franceschi tiene sobre el arte es la condición para desechar un arte dividido en parcelas: *“Es sólo artista, ya sea hombre o mujer, quien tiene en mano el hijo del dis-cursum, con la mente revuelta románticamente al ad-ventarum. La aventura artística no tiene sexo ni confines, el sexo es una condición, una trampa, que no puede liar la vela del artista porque estamos en mar abierto.”*<sup>240</sup>

Louise Bourgeois responde de forma parecida al considerar las cuestiones de género en una entrevista realizada en 1974. Se debatía sobre la pregunta de por qué las mujeres estaban creando arte erótico en un contexto general interesado por ese tema. Ella dice que siempre hubo sugerencias sexuales en su trabajo, utilizando a veces formas femeninas como grupos de pechos parecidos a nubes, pero que a veces le surgían imágenes mixtas, falos y pechos, hombre-mujer, activo-pasivo.<sup>241</sup> Para ella, como hemos visto, en *Femme Couteau*, trata de contraponer dos rasgos, la seducción y lo destructivo, y continúa un discurso muy interesante sobre la vulnerabilidad en el sexo; por parte de la mujer al sentirse temerosa de ser herida; y en el hombre también ve vulnerabilidad, y lo explica contando una experiencia que tuvo en una clase de dibujo, donde estaban copiando al modelo desnudo, quien, al fijarse en una de las alumnas de la clase, tuvo una erección: *“Me impresioné, entonces pensé, qué fantástico revelar tu vulnerabilidad, ser tan expuesta públicamente. Todos nosotros somos vulnerables en algún sentido y todos somos hombres y mujeres.”*<sup>242</sup>

También es curiosa alguna declaración de Bourgeois en donde se ve de nuevo el conflicto por parte de las artistas cuando se les pregunta sobre temas demasiado trascendentales, según ella, como: ¿Eres hombre o mujer?. En un momento dado se ve asediada por cuestiones que ella consideraba que cada uno tendría que resolver personalmente y se sentía desconcertada ante preguntas de ese tipo. Dice que la mujer que estaba dibujando en esos días, *Femme maison*, no tenía la suficiente confianza en sí misma para simplemente decir, ¡No me hagan esas preguntas!. No, ella huye y se esconde a sí misma lejos.<sup>243</sup>

En una entrevista con Donald Kuspý, Bourgeois asegura que su feminismo se encuentra en el intenso interés que siente por lo que hacen las mujeres.<sup>244</sup>

### Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

Eva Hesse nunca se definió como feminista, pero su muerte la catapultó a ese papel simbólico. Su éxito como artista femenina, en una época en la que ello aún constituía un oxímoron político, proporcionó un prototipo ideal a una nueva generación de artistas, más comprometida políticamente con su identidad como mujeres. El que esto ocurriera a pesar de la resistencia personal de Hesse a las discusiones sobre su trabajo basadas en el sexo es, tan sólo, una indicación de la falta de control ejercida sobre la percepción del arte.<sup>245</sup>

Después de su muerte, su obra y su persona han servido para reafirmar, puede que con demasiada insistencia, cuestiones con unos intereses concretos de los mismos críticos que quieren homenajearla : como a lo mejor podía sucederle a Lucy Lippard. Ella escribe sobre Hesse que todos los artistas amigos que estaban alrededor suyo, como su marido Robert Doyle, Robert Smithson, etc. influyeron en el desarrollo de Hesse estética y/o intelectualmente. Aquí se plantea una contradicción entre el deseo de homenajear a una mujer artista y la resistencia a admitir que ella influyera dentro de un mundo artístico dominado por el hombre. Hesse escribió: *“La mejor manera de evitar la discriminación en el arte es a través del arte. Lo magnífico no tiene sexo”*<sup>246</sup>

En cuanto al poder que le sugiere a Judy Chicago el acto creativo en sí y respondiendo a la pregunta de cómo descubrió lo que ella llama «central core imagery», «imagería centralizada en el útero», explica que, en una tertulia con Anais Nin, estaba sintiendo cómo algo terrible estaba sucediendo en su interior; la explicación que daban a este sentimiento es que estaba empezando a permitirse a sí misma el poder como artista, pero tenemos interiorizada la idea de que este poder para las mujeres ha sido obstaculizado. No tiene que ver con el talento sino más bien con el grado con el cual nosotras podemos realizar nuestro poder creativo, en la medida en que es un encuentro con el propio poder y lo hemos tomado siempre como si este poder femenino fuera algo destructivo.<sup>247</sup>



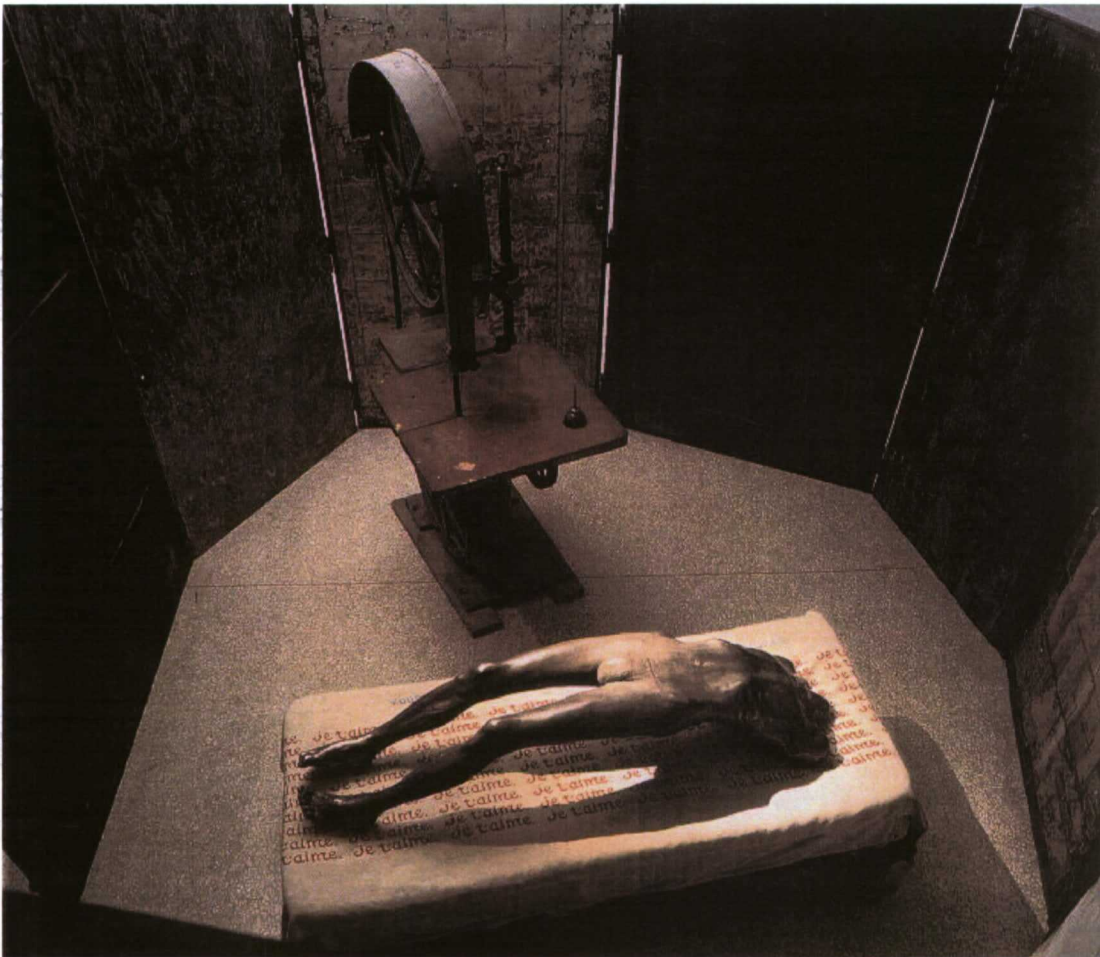
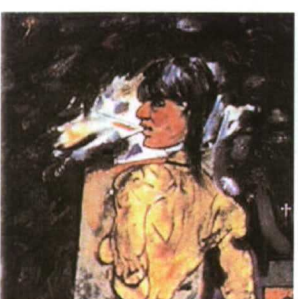
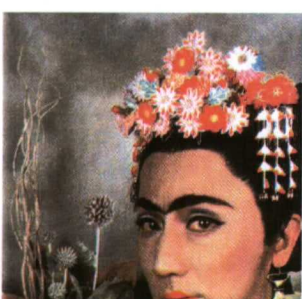
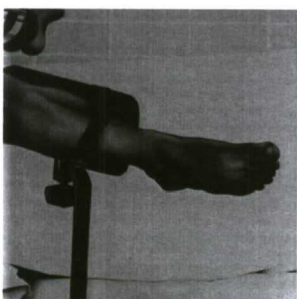
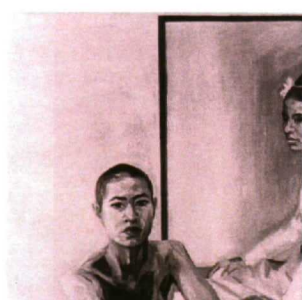


Ilustración 101. L. Bourgeois representa en esta obra una identidad convulsa..*In and out*, 1995

Parte. III. Construcción de la subjetividad mujer





### Análisis de los autorretratos. Parte III

En este comentario hemos seguido haciendo la separación en dos grandes grupos de autorretratos; *los colectivos* o autorretratos donde el/la artista aparece con una o más personas, y los *autorretratos solitarios*, donde la construcción de la identidad no se establece a partir de la relación social, sino a través de la identificación con unos símbolos asociados a lo femenino y lo masculino, o la usurpación de la identidad de un personaje imaginario mitológico o conocido, *autorretrato en disfraz*.

En ambos hemos tratado el símbolo mujer como *objeto sexual* (objeto/sujeto). En la imagen de la mujer en relación con los otros, se trata, por tanto, de lo público/lo privado. Y en los autorretratos solitarios se trata, desde diferentes posiciones, el estereotipo de mujer madre y esposa en unas condiciones sociales androcéntricas.

En la autorrepresentación de Maina Munski, *Emancipación*, 1970, se ven las piernas de una mujer sujetas por los brazos metálicos de la camilla paritoria de un Hospital.

Desde un plano psicológico, la posición de sujeto que se adopta es la de *disgregado*; la presentación de una parte del cuerpo de una mujer desconocida puesto que no se muestra su rostro, la presentación hiperrealista intensificando el aspecto aséptico del momento anterior al parto, la horizontalidad de las líneas, todo ello resalta la inmovilidad de esas piernas y presentan el parto como una enajenación. La representación es la de la mujer como no sujeto. Aunque se muestra románticamente el tema en su sentido pesimista, pues el personaje está imposibilitado y vencido ante esta situación, hay que señalar el aspecto subjetivo cuando se consigue concretar el momento y el lugar. Mediante el título irónico se precisa más el contexto social y reivindicativo al que hace referencia. La crítica se vierte sobre las condiciones impersonales y alienantes en las cuales se tiene que parir, sujetos a la enajenación de la burocracia mecanizada del sanatorio.

El mismo estereotipo es tratado por Mónica Sjöo en *Dios otorgando el nacimiento*, en 1969, (Ilustración 98). Desde una posición esencialista y narcisista del sujeto, ella hace referencia a lo misógino de la religión occidental cristiana cuando asume el papel de Dios todopoderoso, transformado en una Diosa que está pariendo con las piernas abiertas, entre las cuales emerge un bebé con la cabeza hacia abajo. Para ello utiliza una figura humana que recuerda los *tótem*. En este caso no está recostada sino de pie, reforzando la verticalidad y, desde el punto de vista de la cinesis, la figura se planta en el centro de la composición de forma estática y frontal pero relajada, potenciando una concepción del sujeto como algo

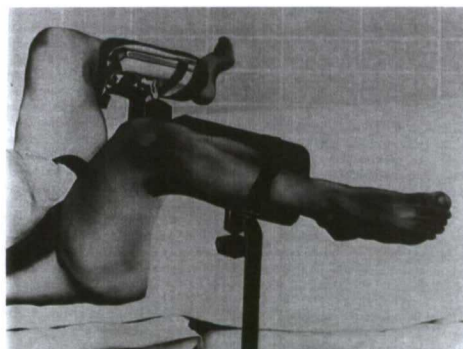


Ilustración 102. Un autorretrato utilizando la ironía y el victimismo para denunciar una situación social femenina aún precaria.

verdadero y absoluto. Los rasgos físicos diferentes a los del hombre están bien claros, tanto los pechos como la vagina, pero al utilizar un código un tanto fauvista no se ven como un objeto sexual. Los ojos planos y la cabeza sin pelo son rasgos físicos poco comunes, que inciden en el aspecto raro y misterioso de la Diosa. El cuerpo está desnudo, lo que se puede interpretar como una forma de expresar la verdad, precisamente porque la ropa es un símbolo asociado a veces a un disfraz socialmente impuesto a través de las modas.

Siguiendo con la crítica hacia la religión cristiana y las posiciones misóginas de sus escritos bíblicos, se encuentra la autorrepresentación que construye humorísticamente Alexis Hunter, en *Considerando la teoría*, (1982). En esta obra se hace referencia al *pecado original* y a la idea de la mujer como culpable de todos los males subsiguientes y de la expulsión del Paraíso; para ello se presenta en una posición de lucha con la serpiente, símbolo demoníaco que la incita a que acepte la manzana. El momento agresivo y de acción que ella adopta

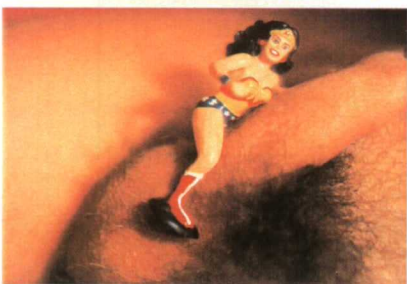


Ilustración 103. Estereotipo de mujer como objeto sexual en relación con el símbolo masculino.

es reforzado por el gesto bastante expresionista de los brochazos, los rasgos físicos son deformados intencionadamente para dar más expresividad a su rostro y al de la serpiente, resaltando de toda la expresión los ojos enfurecidos. En cuanto a la posición psicológica que adopta, se nos acerca más que los anteriores a la posición de *Sujeto crítico*, ya que muestra una actitud de lucha más cercana a la idea de cambio, por lo que, aparte de hacer una crítica concreta hacia las teorías misóginas religiosas, aporta una imagen de la mujer que responde, que se subleva a través de la acción de morder, representación activa poco común en la iconografía tradicional femenina. Curiosamente no se confunde, puesto que el contexto y el momento sobre el que se vierte la crítica está claro, con las clásicas imágenes misóginas femeninas que automáticamente nos hacen relacionar un caso de mujer agresiva con los estereotipos de mujer fatal, *Eva* en definitiva. En parte, porque el físico de esta mujer no destaca los aspectos bellos de su ser, sino el sentimiento de enfado dirigido hacia esa ideología. En el movimiento de la postura combativa no hay un abuso por parte de ella, pues se presentan los dos símbolos, ella y la serpiente, a la misma altura, produciéndose un enfrentamiento cara a cara.

La autorrepresentación siguiente, de Rosalía Banet, trata más bien el estereotipo de ama de casa (*Guisando falos*, 1996), con un talante irónico. Desde una posición



narcisista se contrapone con un falo, que es usado como ingrediente e instrumento en la cocina. Desde un punto de vista fisonómico sólo se representan las manos pequeñas de una mujer, por lo que se alude a la mujer como género, no con una identidad individual sino como colectivo. Por otra parte la presentación del símbolo del falo como instrumento o materia inerte, descodifica su significado prepotente y poderoso en una sociedad androcéntrica. La posición y el movimiento de las manos se ve a través de cuatro escenas, en cada una de las cuales el falo aparece estrangulado, o arañado por un tenedor, o revuelto en la sartén. El fondo, con los colores y el estilo pop, potencia la idea de una acción que se ejerce de una forma inocente y mecánica como en la cocina, pero que esconde una intención destructora y agresiva.

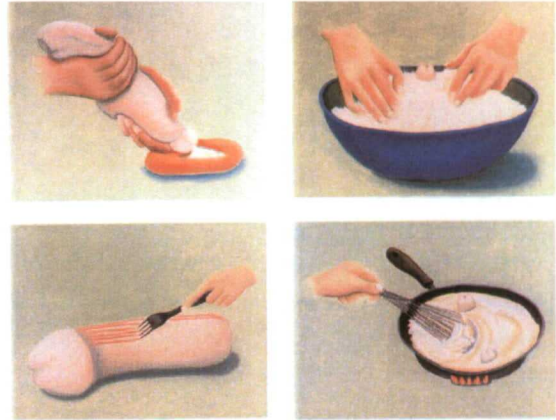


Ilustración 104. Rosalía Banet juega con los roles diferenciados para dar un uso rupturista.

Otra forma de utilizar el símbolo del falo pero tocando un estereotipo de mujer como objeto sexual, lo vemos en la española Estíbaliz Sádaba, *Colonización del planeta P*, 1996. La escena se presenta a través de una secuencia en tres fotografías; el símbolo de la mujer es una muñeca de plástico moderna que encarna una superwoman; la última fotografía es una composición marcada por la diagonal, en donde por fin se coloniza el falo. Desde el punto de vista de la percepción del movimiento, estas composiciones, por medio de las diagonales, consiguen dar movimiento a la muñeca, de por sí bastante estática, detenida en un movimiento y en la expresión de su cara, con una sonrisa de oreja a oreja. Físicamente imita el estereotipo de mujer de los años 50, con pechos grandes, una melena larga y maquillada. El material de plástico en contraste con la piel real del falo, resalta el aspecto artificioso de la figura femenina. Y la desproporción entre su tamaño y el del pene, mucho más grande, sugiere una visión romántica, en donde la proeza que ha de realizar la *superwoman* es todavía más difícil y la victoria aún más merecida. Es una especie de ironía visual, porque por una parte representa una imagen narcisista e ideal de la mujer, una superwoman, pero a la vez está presente el sentido simbólico y figurado de toda esa realidad artificial aproximándose al tipo psicológico de *sujeto disgregado*. Por lo que el sentido narcisista



Ilustración 105. Autorretrato narcisista como protagonista de una aventura.

se rompe con la visión humorística que se vierte sobre toda la escena.

En esta misma línea de *autorretratos en disfraz* (Clasificación de Gottlieb) y dentro de los *autorretratos solitarios*, se encuentra el autorretrato de A. Messenger, *Las espantosas aventuras de A.M. falsificadora*, 1975. Este caso es parecido al anterior en cuanto a que el punto de vista irónico y humorístico es tal, que pesa tanto una posición *narcisista* como *disgregada* del sujeto mujer; sólo que en el autorretrato anterior desde una representación narcisista se parodia dicha figura, mientras que en éste, desde una representación victimista se juega a ser la protagonista de una aventura y por tanto hay un rasgo psicológico narcisista. El dibujo recuerda las ilustraciones hechas con tinta en un estilo rápido y expresivo de las novelas de aventuras como *Los cinco*. Su cuerpo aparece verticalmente hasta las rodillas agarrado con una cuerda y está amordazada. Su cabeza un tanto ladeada y los ojos cerrados, su belleza juvenil concuerdan con una imagen de mártir y todo el conjunto refuerzan más la idea de dignidad de la figura, no como un cuerpo impotente sino como un cuerpo transitoriamente inhabilitado; el título también hace referencia al carácter momentáneo de tal situación.

Hay algunos autorretratos femeninos donde el dramatismo se ve de una manera clara en la posición de *sujeto disgregado*, como en el autorretrato de Nikos Navridis, *On Difficulties*, 1997. El estado angustioso de la mujer de esta imagen se apoya básicamente en la expresión de su rostro, que ocupa la mayor parte de la imagen, y en el gesto de las manos abriendo un agujero en lo que parece un plástico, como si le faltara el aire.

En este tipo de *autorretratos en disfraz*, pero desde un artista hombre, vemos algún caso curioso en la forma de suplantar al personaje famoso de Frida Kahlo (Yasumasa Morimiura, *Frida Kahlo*, 2000). En este artista adquiere un carácter importante la fórmula de autorre-

Ilustración 106. Autorretratos masculinos utilizando personajes importantes para revalorizarse.





tratarse, como en el caso de Cindy Sherman o Claude Cahun. En este caso utiliza un personaje enaltecido por los medios de comunicación en el mundo del arte, para representarse de forma narcisista, suplantando la identidad de la gran pintora. De la misma manera que David Hockney utiliza el símbolo de Picasso revalorizando su imagen a través de la asociación con un artista tan prestigioso; o como Velázquez cuando se retrataba con la familia real. Morimiura, más que imitar a la artista directamente, lo hace a través de un autorretrato suyo, imitando los rasgos característicos como las cejas seguidas, los colores de su maquillaje, los símbolos característicos de su pintura y todos los accesorios del cuerpo; sin embargo, la fisonomía de su rostro oriental, claramente diferenciado del de F. Kahlo, y la utilización de los medios fotográficos para recrear la escena, potencian lo artificioso de esta hibridación.

Veamos ahora los *autorretratos colectivos*, en cuanto al estereotipo de mujer como objeto sexual. En las autorrepresentaciones de Isabel Villar se relaciona la figura de una mujer desnuda parecida a una Venus con un grupo de hombres. El sujeto femenino se presenta de forma *disgregada* ante la mirada atenta de esos hombres, aunque también cercana al narcisismo por el carácter mítico y exótico manifiesto en esta figura. Ella está en el aire junto con unas mariposas que dibujan una diagonal ascendente. El lugar es un paisaje atemporal, un jardín romántico en donde se sitúa el grupo de hombres; éstos la miran igual que si se tratara de un espécimen nuevo de mariposa. Este grupo de personajes decimonónicos por la indumentaria que llevan, resaltan la diferencia, más marcada entre los hombres y mujeres de aquella época. La fisonomía de sus rostros expresa interés científico, en vez de un interés pasional, reforzando los espacios contrapuestos entre los que miran y los que son observados. Sin embargo esta indiferencia y objetividad científica adquiere un tinte de lascivia por la sonrisa de alguno de los personajes varones.

Ilustración 107.  
*Autorretrato colectivo*,  
en donde la artista  
toca el tema de la  
mujer objeto en  
relación a un grupo  
de hombres.



Prosiguiendo con el estereotipo de mujer como objeto sexual, volvamos a llamar la atención sobre los autorretratos del *artista con su modelo*. Presentamos el autorretrato de Lucien Freud, *Pintor y modelo*, en donde aporta una variante novedosa en este género; se autorretrata él desnudo y recostado sobre un sofá, como si fuera el modelo, y ella viste la ropa de trabajo toda manchada de pintura, con la paleta y los pinceles y a sus pies tubos de pintura y más pinceles. En este autorretrato a través de la indumentaria se está invirtiendo el rol tradicional que se suele representar en este género. Sin embargo no parece, al mirar la imagen, que la figura femenina quede enaltecida en comparación con el otro; ¿por qué lo que parece una intención del artista en cambiar las posiciones, no incide positivamente en la imagen de la mujer?. Analizaremos, para ayudarnos a responder esta pregunta, algunos usos del Otro como objeto simbólico desde diferentes perspectivas.

Desde el plano formal, cambia la posición y la indumentaria tradicional, es lo que se ve a primera vista; él aparece desnudo y recostado en un sillón, sin embargo su desnudez no explota la noción de belleza sino la de autenticidad; su cara mira directamente al espectador y, aunque el punto de vista del que mira es alto, puesto que la escena se ve desde un ángulo picado, su posición es relajada y segura, ocupa un espacio central, las piernas abiertas, la posición del brazo apoyado, todo expresa una actitud distendida; se muestra seguro en el rol de *modelo*.

La mujer se sitúa en un lado de la composición, aún sosteniendo las herramientas de trabajo, los pinceles; el llevar la ropa manchada de pintura evidencia su autenticidad como pintora; todo lo demás parece contradecir esta visión de la mujer como profesionalmente activa, la cabeza de la mujer está vista de perfil, la mirada es cabizbaja, en contraste con la mirada tan directa del otro, su cuerpo no está distendido, porque sus manos se tocan, los brazos están cerca de su torso, como contenida. Todo ello contribuye a dar una visión de la mujer más idealizada que real, más pasiva que activa, y más tímida que convencida en referencia al otro. El símbolo de la modelo disfrazada de pintora evidencia su falsedad, destacando simultáneamente la autenticidad y realidad del artista como profesional; es como si éste se hubiera tomado un descanso en el duro trabajo de pintor.

Además, si la analizamos desde el plano sociocultural, en el mundo del arte L. Freud es reconocido por su calidad pictórica, por lo que se deduce que esta composición tan chocante se presenta de manera irónica, y el título además aclara quién es el pintor y quién la modelo: *Pintor y modelo*, jugando con una confusión intencionada, que le da un mayor tono caricaturesco.

Desde el plano psicológico la posición de sujeto que adopta está más cercana a la de un sujeto convencido o narcisista, en relación con la imagen femenina. Es bastante diferente la posición de pintor ejerciendo la acción de pintar, que adopta en otro *autorretrato solitario* (*Pintor trabajando. Reflexión*. 1993), a la posición de pintora que asume la mujer en esta representación.

En una composición y unas actitudes muy parecidas se muestra el *Autorretrato* de L. Sanderson (1989). Su persona es presentada adoptando una actitud *narcisista*, pero esta vez



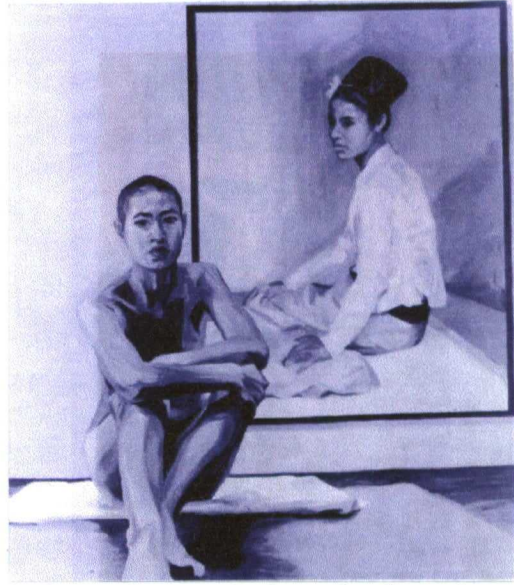


Ilustración 108. Diferentes posiciones en la forma de tratar la desnudez femenina y masculina en relación al «otro».

mostrándose como alternativa frente a lo *Otro*, en este caso una imagen que aparece por detrás de la artista de una mujer con aspecto de *Geisha* representando un estereotipo de mujer tradicional de su país y ligada a la cultura androcéntrica japonesa; la figura de la geisha se relaciona con la imagen de la mujer objeto sexual, parecido al de la prostituta.

Si nos fijamos en el plano formal, la mirada de ella es directa y frontal, como en el caso de L. Freud; al igual que él se presenta desnuda en contraposición con la otra, que viste con el traje tradicional japonés; ella tiene un aspecto andrógino con el pelo muy corto y su pose es relajada y libre, sentada en el suelo, cómoda ante su desnudez, haciendo un juego estratégico de líneas con los brazos y las piernas, que la apartan de una imagen focalizada en las partes erógenas de su cuerpo. En este autorretrato se consigue expresar con concreción la posición narcisista que se asume frente a una idea de lo femenino, definiendo bien el estereotipo que se pretende superar. Por eso, desde un plano sociocultural y desde la posición comprometida de L. Nead se propone esta imagen como ejemplo de estética feminista, frente a otras autorrepresentaciones del desnudo femenino que sólo hacen alusión a los aspectos celebratorios del cuerpo femenino, (la maternidad, la belleza, la menstruación, etc.), y en donde se suelen resaltar los aspectos abstractos del ser femenino, más que buscar una concreción de los esquemas ideológicos que se quieren criticar. En el caso de este autorretrato se utiliza la desnudez como símbolo de *autenticidad*, contrapuesta al *estereotipo*, sinónimo de limitación o enajenación del sujeto; por ello la idea de *subjetividad* del sujeto queda resalta-da.

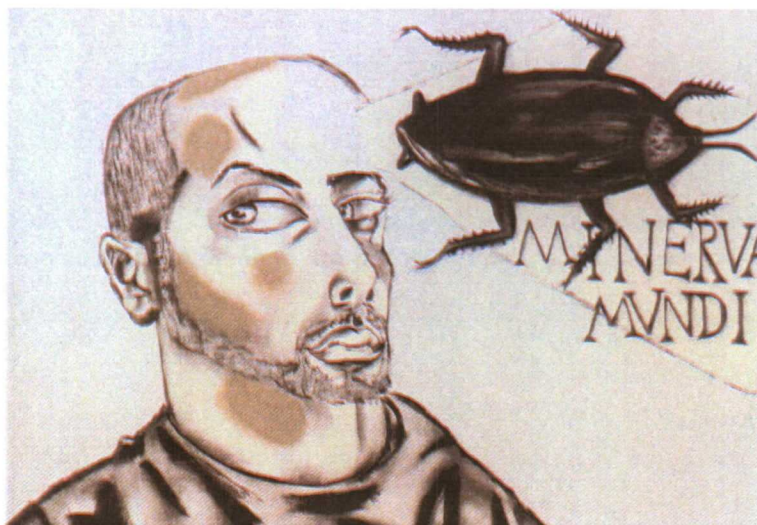
### Hipótesis y conclusiones. Parte III

Exponemos las dos primeras hipótesis para ver si se cumplen o no: si las autorrepresentaciones masculinas son diferentes a las femeninas y si los autorretratos femeninos ayudan a enfatizar el ser sujeto (desalienado) en la mujer.

A partir de los autorretratos analizados de la época más actual, se pueden ver diferencias entre los autorretratos de hombres y los de mujeres, por ejemplo que los hombres y las mujeres siguen utilizando de forma diferente los símbolos o estereotipos del sexo contrario. Los símbolos asociados a lo masculino son utilizados frecuentemente por las mujeres para revalorizar su propia imagen y se apoyan en ellos para mostrarse de forma *narcisista*, (Ana Mendieta, *Trasplante de pelo facial*, 1972). Al mismo tiempo los hombres al asumir una identidad femenina (Yasumasa Morimiura) o un estereotipo sexual femenino (B. Kitaj, *Autorretrato como mujer*, 1984) adoptan una posición cercana al sujeto *disgregado*, coincidiendo con los significados ya codificados en una cultura androcéntrica; la asimilación por parte de los artis-



Ilustración 109. Utilización por parte de los varones los símbolos femeninos para parodiarse (B. Kitaj) o para enaltecerse (F. Clemente). El significado revalorizador o peyorativo está condicionado por cómo en nuestra cultura androcéntrica se entienden estos roles.





tas varones del símbolo femenino muchas veces les sirve para parodiarse a sí mismos.

Esto no quiere decir que siempre sea así, como lo demuestra el autorretrato de Francesco Clemente que con frecuencia utiliza símbolos femeninos (*Autorretrato como Minerva*). Ahora en la contemporaneidad es cuando se empiezan a ver autorretratos masculinos utilizando los símbolos femeninos de forma positiva, para resaltar en el autor aspectos intuitivos y misteriosos. Se da esta hibridación de los géneros en un contexto aparentemente integrador de la mujer que podría acabar con una conclusión triunfalista o autocomplaciente, pero que en cierta manera esconde unas diferencias sociales aún manifiestas entre los hombres y las mujeres, y entre las mujeres de una clase social y otra.

También hay que tener en cuenta que todo esto se da en un contexto postmoderno que, al presentar el sujeto masculino, modelo único de identidad, en crisis, lo femenino se enaltece como la alternativa. Desde algunas autoras se ha advertido sobre la trampa de construirnos como sujetos diferentes en la valoración de lo femenino tradicional. La afirmación de la hegemonía femenina (banalidad, cuidado del cuerpo, lo fragmentario...) es una falacia; es una afirmación de los valores que la cultura patriarcal ha relacionado con lo femenino.

Antes de sacar otras conclusiones, una vez constatamos que hay diferencias entre los autorretratos femeninos y los masculinos, queremos aludir a las teorías feministas y las repercusiones que esta posición frente a la *diferencia* u *otredad* femenina, pueda tener en la estética feminista y las autorrepresentaciones femeninas.

Si presuponemos la hipótesis de que son diferentes los autorretratos femeninos de los masculinos, entonces se podría deducir:

- 1) Que las mujeres son diferentes a los hombres o que los autorretratos femeninos son diferentes a los masculinos debido a la propia naturaleza de cada género. Las causas serían biológicas.
- 2) O que los autorretratos femeninos son diferentes a los masculinos por experiencias diferenciadas y por el establecimiento de valores iconográficos y normativos diferentes y opuestos para hombres y mujeres. En este caso las causas son socio-culturales.

La diferencia fundamental entre una u otra posición es que la primera conduce generalmente a una postura conformista respecto al sistema cultural dicotómico entre lo femenino y lo masculino y, por lo tanto, asume la construcción de la identidad diferenciada (construcción de la identidad mujer en las autorrepresentaciones potenciando los aspectos celebratorios del cuerpo biológico femenino) como en muchas de las artistas que trabajaron en *Womenhouse: Judy Chicago...* La autobiografía se propondría como un rasgo del arte común en las mujeres.

La otra postura, al darles importancia a las causas culturales, da pie a la transformación de la realidad, proponiendo la evidencia de los conflictos, más que la elección de una valoración narcisista o victimista de la condición de *diferente* (L. Sanderson, *Tiempo de cambio*, 1989). Bajo esta perspectiva, los autorretratos se consideran importantes para la construcción del sujeto femenino, pues en él se evidencia ya por sus características mismas el conflicto sujeto/

objeto. Los autorretratos son la representación de la mirada que lanzamos sobre nosotros mismos (nos convertimos en objetos), más la acción de emitir unas sensaciones y la comunicación de unos pensamientos (actuamos como sujetos, comunicando).

El autorretrato lo consideramos importante en el sentido que le da esta última opción, como un medio de comunicación, no para enaltecer nuestro arte diferenciado frente al de los hombres. Y nos parece que se enfatiza más en la mujer su subjetivismo utilizando el autorretrato en este sentido que no en otros. Aún así, no basta con esta opción; en las autorrepresentaciones mismas y en la elección que se haga del tipo de sujeto representado, se puede incidir en la intención de denuncia que requiere una estética feminista, la cual como se ha querido subrayar pasa por una deconstrucción del sistema dicotómico masculino/femenino.

En el ámbito teórico, el *feminismo de la diferencia* y el *postfeminismo* se unen en la valoración positiva de la diferencia. Para el *feminismo de la igualdad* la consideración de la diferencia se debe superar para la construcción de la subjetividad.

En concordancia con el *feminismo de la igualdad*, la práctica del arte no intentaría bucear en una pretendida feminidad ahistórica, sino que la feminidad emergería a través de la práctica artística sin forzarla. Una actitud crítica frente a los estereotipos se realiza a través de una contextualización social del sujeto mujer.

Sin embargo no se puede negar que existen nulas diferencias biológicas e históricas que han de expresarse. Ya señalábamos anteriormente que los tres tipos de sujetos asumidos en las autorrepresentaciones son tres medios diversos de construcción de la subjetividad. Desde una posición disgregada o narcisista del sujeto se podían romper o criticar los discursos imperantes androcéntricos: Desde una posición victimista cuando se evidenciaba la disconformidad con algún estereotipo concreto, y desde una posición narcisista cuando se jugaba un rol no aceptado para la mujer. Por lo tanto, los tres tipos femeninos potencian en sus representaciones una visión de la mujer como sujeto. Lo que se rechaza es el uso interesado que se haga de ellos y de la *diferencia* femenina, para su discriminación socio-cultural.

En cuanto a la efectividad de una crítica por medio de los estilos y los códigos formales del arte, el rechazar los medios tradicionales del arte como la pintura, ¿enfatisa en la mujer su ser sujeto?. Desde aquí queremos llamar la atención hacia varias conclusiones un tanto prejuiciosas que defendían algunas mujeres artistas, rechazando los medios figurativos de la pintura, y en general de las artes tradicionales como un acto feminista; pues se creía totalmente imposible actuar dentro de un sistema académico y machista por el medio expresivo en sí, ya que había pertenecido históricamente al artista varón en exclusiva, como si al rechazar los medios utilizados por éste para pintar, se atacase en conjunto su cultura patriarcal. No estamos de acuerdo; no se pueden rechazar los códigos artísticos por haber sido utilizados para discriminar a la mujer representacionalmente, porque en sí lo que es rechazable no es el medio que elijamos para expresarnos sino la utilización que se haga de ellos. Por lo tanto, podemos negar los medios artísticos tradicionales, pero sólo nos estaremos limitando prejuiciosamente el espacio para expresarnos. Por lo que el símil que establece que rec-



hazo de los códigos tradicionales es igual a rechazo de la cultura patriarcal y por tanto potenciación del ser sujeto femenino, es falso. Se piensa así que, al elegir para expresarse otros códigos no tradicionales, como las performance se estará colocando la artista en una posición más feminista, pero esto no es así necesariamente. Este talante pretendidamente radical viene más bien de un desprecio general de los artistas, a lo largo de las vanguardias y del arte actual, hacia las formas académicas ligadas a la tradición. Podría entenderse esa actitud como la de artistas inmersas en el contexto global de un arte más procesual propio de los 60 y 70, pero no como una lucha feminista.

En todo caso la elección que se haga de los géneros artísticos, el retrato, las naturalezas muertas o la elección de temas generales históricos o temas privados e íntimos, sí comportaría una subjetivación o una ruptura con los roles asumidos jerárquicamente. Lo lógico sería pensar que si a la mujer se la ha recludido históricamente en una esfera privada, desarrollando su capacidad creativa en este espacio limitado, la supuesta acción desalienante pasaría por expandir el limitado temario privado femenino a otros campos más generales y de públicos.

Sin embargo, desde algunos posicionamientos feministas de los años 60 y 70, en donde se potencia la visión diferente a la de los artistas varones, los estilos autobiográficos, que incluyen los autorretratos y autorrepresentaciones, se ven como uno de los rasgos comunes en las creaciones de las mujeres artistas. Las causas de esta tendencia común en las mujeres, más acentuada que en los hombres, no quiere decir que sea por motivos físico-biológicos, pero sí acaban construyendo la identidad femenina basada en una esencia diferente a la de los hombres, difícil de contextualizar históricamente porque es una visión del sujeto atemporal. Por este motivo algunas actitudes de las artistas que construyeron el sujeto femenino basado en la potenciación de la *diferencia* fueron duramente criticadas.

Bajo la concepción romántica del arte como expresión libre de cualquier sujeto como individuo, el autorretrato aportaría, independientemente de la opción psicológica que se manifeste, una expresión subjetiva de la personalidad. En este sentido cualquiera de los autorretratos que presentamos son muestras de la subjetividad individual de cada autora.

Las visiones disgregadas y narcisistas del sujeto supondrían unas concepciones románticas e irracionales sobre la identidad, que se asimilan a una comprensión del arte como algo fuera de los parámetros estrictamente racionales, pero que carecen de una efectividad política, que se muestra más a través de la posición de sujeto *crítico*. Si bajo esta perspectiva una posición de sujeto (*esencialista-narcisista, disgregado, o crítico*) comporta unas actitudes más o menos rupturistas con los estereotipos, es algo que los que nos dedicamos a la construcción de imágenes, en este caso las representaciones de lo femenino, debemos captar, no para que se convierta en norma alguna de las opciones, sino para comprender mejor los significados en los que se construye el sujeto femenino.

A pesar de los empeños feministas, muchas veces las autorrepresentaciones femeninas vuelven a ser objetualizadas por la mirada androcéntrica de la cultura occidental; en este sentido también nos gustaría llamar la atención sobre algunas posturas dentro del feminismo que lanzaron una respuesta iconoclasta del cuerpo femenino. Según ellas, la utilización del

desnudo femenino conlleva inevitable volver a construirse como objetos, nunca como sujetos, puesto que el símbolo del desnudo femenino ya está cargado de significado. La no neutralidad del símbolo femenino en nuestra cultura es un handicap que nos limita en la construcción de un sujeto femenino desalienado, y no hay posibilidad de recuperar el cuerpo femenino como un símbolo neutro, pero los signos pueden ser colocados en su lugar. Aún así hemos visto cómo, desde estas posiciones, los significados pueden ser matizados por estrategias que añaden humor e ironía hacia una situación social conflictiva, como en los autorretratos de Rosalía Banet o Alexis Hunter.

Ahora bien, desde la estética actual se han tratado de delimitar los horizontes de lo que sería, no tanto una utilización terapéutica del arte, sino las mejores opciones para expresar una denuncia de tipo social. En este sentido se busca su mayor efectividad en el replanteamiento de ideas en torno a la identidad femenina y se consigue una comprensión de la identidad femenina dentro de un contexto social, muy importante en las autorrepresentaciones de la mujer que potencian su visión subjetiva.

Las autorrepresentaciones que no especifican un contexto ni unos estereotipos binarizados en conflicto, sino que presentan al sujeto en la expresión de unos sentimientos abstractos son más susceptibles de confundirse dentro de la amalgama de iconografías tópicas de lo femenino.

Consideramos que es en parte por la excesiva sobredeterminación que sufrimos por lo que el sujeto entra en crisis y por lo que se hace pertinente des-esencializar el sujeto femenino. Se critican las autorrepresentaciones que enfatizan la subjetividad celebrando los aspectos biológicos femeninos y constituyéndose como diferentes a los hombres. Señalar los roles sociales como normas constituye la base normativa, y como tal alienante, de las conductas de las mujeres. En este sentido también se critican las autorrepresentaciones idealizadas o dramáticas en pos de unas visiones más críticas y específicas de los estereotipos. Sin olvidar que la opresión femenina está inserta en la opresión capitalista general.



### NOTAS. Parte III

- 1 PORQUERES, BEA, (1994); *Reconstruir una tradición*, Madrid, ed. Horas y horas.
- 2 Ibídem, p.76
- 3 BROUDE, N. & GARRARD, M. (1994); *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, New York, Harry N. Abrams Publishers.
- 4 FRUEH, Joanna. *The body through women's eyes* en "The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact", edited by Norma Broude and Mary Garrard, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 192
- 5 CHADWICK, Witney ( 1998); *Mirror Images, Surrealism and self-representation*, New York, Massachusetts Institute of Technology
- 6 BORCELLO, Frances, (1998); *Seeing Ourselves. Women's Self-portrait*, London, Thames and Hudson.
- 7 NEAD, L. ( 1998); *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial Tecnos, p. 119
- 8 BARRE, Poulain de la, (1984); *De l'égalité des deux sexes*, Paris, Fouyard.
- 9 WOLLSTONECRAFT, M. (1977); *Vindicación de los derechos de las mujeres*, Madrid, Editorial Debate, (1ª edc. En 1792)
- 10 MILL, J.S., *La sujeción de la mujer*, citado por Alice S. Rossi en " Ensayos sobre la igualdad sexual", Barcelona, 1973, ( fecha de edición del libro de S. Mill en 1869)
- 11 MILLARES A., (1994); *Sufragismo* en "Historia de la teoría feminista", Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, p. 73
- 12 MILLARES. A. *ibídem*. P. 80. Las diferencias podían consistir en que algunas declaraciones de talante liberal centraban exclusivamente su atención en el derecho a la propiedad de las mujeres, mostrando poco interés por el voto; en 1866, el partido Republicano con el cual se identificaban algunas mujeres les negaban explícitamente el voto. Aunque el ejemplo que analiza A. Millares se refiere a la dinámica política existente en Estados Unidos e Inglaterra, las diferencias entre las mujeres de una clase y otra siguen siendo evidentes; en el mismo parlamento español leyes como la del derecho al aborto siguen siendo rechazadas por los partidos conservadores, que por otra parte están defendiendo la importancia de igualdad numérica en los órganos de poder y en los puestos directivos entre las mujeres y los hombres.
- 13 Ibídem, p. 80
- 14 Ibídem, p. 96
- 15 BEAUVOIR, S. (1960); *El segundo sexo*, Buenos aires, Ediciones Leviatán, ( 1ª edc. Francesa en 1950)
- 16 PERONA, Angeles, J; (1994), *El feminismo americano de postguerra: Betty Fridan* en "Historia

- de la teoría feminista”, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid, p. 124
- 17 MILLET, K. (1975); *Política sexual*, México, Aguilar.
- 18 PULEO, A.H. (1994), *El feminismo radical de los setenta: Kathe Millet* en “Historia de la teoría feminista”, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid, p.142
- 19 FIRESTONE, Shulamith, (1976); *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Editorial Kairós, ( 1ª edc. En inglés en 1973)
- 20 AMORÓS C., (1994), *La dialéctica del sexo de Shulamith Firestone: Modulaciones en clave feminista del freudo-marxismo* en “Historia de la teoría feminista”, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, p.156
- 21 Ibídem, p. 156
- 22 PULEO, A.H. (1994), *De Marcuse a la sociobiología: la deriva de una teoría feminista no ilustrada* en “Historia de la teoría feminista”, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, p.156
- 23 GREER, G. (1971); *The Sexual Eunuch*, New York, Edc. Mc Graw-Hill.
- 24 GREER, G. (1984); *Sex and Destiny*, London, Secker & Warburg.
- 25 Citado por Alicia H. Puleo en *Op. Cit.*, Ibídem, p. 185
- 26 RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, (1994), *El feminismo francés de la diferencia* en “Historia de la teoría feminista”, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas. Universidad Complutense de Madrid, p.204
- 27 Ibídem, p. 205
- 28 Ibídem, p. 213
- 29 Benhabid, Seyla. *Feminismo y postmodernidad una difícil alianza*, citado en “ Historia de la teoría feminista”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994., p.p. 241-257. El artículo está cogido a su vez de Benhabid, Seyla., *The Greater Philadelphia Philosophy consortium*, traducido por Pedro Francés Gómez, y publicado en “ Praxis International II, 2 de julio, 1991.
- 30 Ibídem.
- 31 Ibídem.
- 32 Castillo, Ramón del., *El feminismo pragmatista de Nancy Fraser : crítica cultural y género en el capitalismo tardío*, en “ Historia de la teoría feminista”, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1994., p.p. 257-295.
- 33 FRASER, N., (1989); *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- 34 Citado por Ramón del Castillo en *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 257-295.
- 35 Ibídem.
- 36 Ibídem.
- 37 El feminismo cultural fue una rama que se separó del feminismo radical, su diferencia



principal con el feminismo radical es que mientras éste se guardaba de sostener que las diferencias entre los sexos fueran por una cuestión biológica, el feminismo cultural lo defiende, así el hombre es un represor en potencia por su misma condición de hombre. El ecofeminismo, por otra parte, identifica nociones de paz con la condición de mujer, que se erige como una especie salvadora de la situación mundial del planeta.

38 RODRÍGUEZ MAGDA, R. M<sup>a</sup>, (1989); *Del futuro mujer al futuro-transsexual* en “La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna.”, Barcelona, Editorial Anthropos, p.p. 55-73

39 *Ibíd*em, p. 58

40 *Ibíd*em, p. 58

41 *Ibíd*em, p. 60

42 *Ibíd*em, p. 61

43 *Ibíd*em, p. 63

44 Rodríguez Magda, R. M<sup>a</sup> en *Op. Cit.*, *Ibíd*em, p.65

45 *Ibíd*em, p. 65

46 *Ibíd*em, p. 66

47 *Ibíd*em, p. 66

48 Citado por R. M<sup>a</sup> Rodríguez Magda en *Op. Cit.*, *Ibíd*em, p.68

49 *Ibíd*em, p. 72

50 *Ibíd*em, p. 72

51 RODRÍGUEZ MAGDA, R. M<sup>a</sup>, (1989), *La seducción de la diferencia* en *Ibíd*em, p. 43

52 *Ibíd*em, p. 45

53 Citado por M<sup>a</sup> Angeles L.F. Cao en *La mujer y el retrato Una aproximación al objeto* en “Arte, Individuo y Sociedad, n<sup>o</sup> 2, 1989, Madrid, Edt. Universidad Complutense, p.p. 60

54 LÓPEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Angeles, *Op. Cit.* *Ibíd*em, p.p. 55-63

55 *Ibíd*em, p. 60

56 BAUDRILLARD, J. (1984); *Estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, p. 135. Citado por M<sup>a</sup> Angeles López - Fernández en *Op. Cit.* p. 61

57 LÓPEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup> Angeles, *Op. Cit.* *Ibíd*em, p. 62

58 GUERRA PALMERO, M<sup>a</sup> José, (1998); *Identidad y reconocimiento: leyendo a Habermas en clave crítico-feminista* en “Mujer, identidad y reconocimiento. Habermas y la crítica feminista”, Centro de Estudios de la Mujer Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, p. 22

59 GUERRA PALMERO, M<sup>a</sup> José, *Op. cit.* *Ibíd*em, p.21

60 GUERRA PALMERO, M<sup>a</sup> José, *Feminismo e Identidad: alertando acerca de los sobreentendidos* en *Op. cit.* p.p. 25-30

61 *Op. Cit.* *Ibíd*em, p.p. 25-30

62 *Op. Cit.* *Ibíd*em, p. 26

63 *Op. Cit.* *Ibíd*em, p.p. 25-30

64 *Op. Cit.* *Ibíd*em, p.p. 25-30

Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

- 65 *Op. Cit.* Ibídem, p.p. 25-30
- 66 *Op. Cit.* Ibídem, p. 28
- 67 SCOTT, Joan W. (1990); *Deconstructing Equality- Versus- Difference: Or, The Uses of Poststructuralist Theory for Feminism* en "Conflicts in Feminism", eds. M. Hirsch y E. Fox Keller, Nueva York, Routledge, p. 137
- 68 GUERRA PALMERO, M<sup>a</sup> José, *Op. Cit.* Ibídem, p. 28
- 69 OSBORNE, R. (1991); *Sexualidad y sexismo. La discriminación social de la mujer en razón del sexo*, Fundación Universidad Empresa, p. 133. De todas formas, como alude a continuación, la relación entre la mujer y el hombre no es totalmente equiparable a las relaciones de clase o raza, dado que los hombres y las mujeres comparten su vida íntima.
- 70 AMORÓS, Celia, (1985); *Crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos, citado por R. OSBORNE, *Las diferencias entre los sexos* en *Op. Cit.* Ibídem, p. 150.
- 71 GUERRA PALMERO, M<sup>a</sup> José, *Op. Cit.* Ibídem, p. 29
- 72 *Op. Cit.* Ibídem, p. 29
- 73 *Op. Cit.* Ibídem, p. 30. Para más información sobre los pensamientos de esta autora en torno a la identidad se puede consultar el libro, Benhabid, S. *On Hegel, Women and Irony*, en "Situating the Self", New York, Routledge, 1992.
- 74 *Op. Cit.* Ibídem, p. 30
- 75 OSBORNE, R., (1991); "La construcción social de la sexualidad" en *Op. Cit.* Ibídem, p. 140. Los autores y en concreto el libro al que alude esta autora es Peter Berger y Thomas Luckman: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.
- 76 OSBORNE, R., *Op. Cit.* Ibídem, p. 141. Este tipo de enfoques permite romper con otro tipo de razonamientos más deterministas sobre la identidad, como que tal persona es agresiva (por naturaleza) o esquizofrénico o que la mujer sea de naturaleza apacible y el hombre activo...
- 77 GOMBRICH, E., H. (1984); "Orden y orientación" en *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate, (1<sup>a</sup> edc. en 1979), p.p. 1- 4
- 78 CORTAZAR, J. (1985); "Acerca de la situación del intelectual latinoamericano" en *Textos políticos*, Barcelona, Plaza & Janes, (1<sup>a</sup> edc. en 1967)
- 79 DIEGO, Estrella de, (1996); "Arte feminista" en *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, p.p.164-166
- 80 DIEGO, Estrella de, *Op. Cit.*, Ibídem, Historia 16, p.p. 164-166
- 81 NEAD, L., (1998); "La ruptura de las fronteras" en *El desnudo femenino. Arte obscenidad y sexualidad*, Madrid, editorial Tecnos, p.102
- 82 POLLOCK, G. (1987); "Feminist and Modernism" en *Framing Feminism: Art and Women's Movement 1970-1985*, Londres/ Nueva York, Roszika Parker y Griselda Pollock (eds.), p.93.
- 83 Citado por L. Nead en *Op. Cit.*, Ibídem, p.103
- 84 Ibídem, p. 103
- 85 Ibídem, p. 103



- 86 DIEGO, E. de, (1996); “Figuras de la diferencia” en *Historia de la ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Ed. Visor, p. 358
- 87 Citado por Linda Nead, (1998); “Marcando de nuevo las líneas” en *El desnudo femenino. Arte obscenidad y sexualidad*, editorial Tecnos, Madrid, p.104
- 88 NEAD, L., *Op. Cit.*, Ibídem, p. 106
- 89 NEAD, L., *Op. Cit.*, Ibídem, p. 118
- 90 DIEGO, Estrella de, “Figuras de la diferencia”, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 359
- 91 Ibídem, p.360
- 92 Ibídem.p.p. 346-363
- 93 Ibid. p. p. 346-363
- 94 PULEO, A.H. (1994); “De Marcuse a la sociobiología: La deriva de una teoría feminista no ilustrada”, en *Historia de las Teorías Feministas*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.175
- 95 DAVID NÉEL, Alexandra, (1989). “Derechos y deberes” en *Elogio a la vida*, Barcelona, Octaedro, p.p. 45-57.
- 96 CHADWICK, Witney, (1990). “Posdata posmoderna” en *Mujer, arte y sociedad*, 1 edición London. Eds. Destino, p.p. 347- 365
- 97 NOCHLIN, L. (1971); Why Have There Been No Great Women Artists?” en *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row, p.p. 145-175
- 98 DIEGO, Estrella de; “Figuras de la diferencia” en *op. Cit. Ibídem*, p.p. 346-363
- 99 Ibid. p. p. 346-363
- 100 DIEGO, Estrella de., “Figuras de la diferencia”, *Op. Cit.*, Ibidem, p.p. 346-363
- 101 Ibid. p. p. 346-363
- 102 Ibid. p. p. 346-363. Para más información sobre el concepto genio y cómo ha sido históricamente utilizado para discriminar a la mujer en el arte ver el libro de Battersby, *Gender and Genius, Toward a feminist aesthetic*, 1989.
- 103 Ibid. p. p.346-363
- 104 DIEGO, Estrella de; (1999); Catálogo de la Exposición *Annette Messager. La procesión va por dentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 9 de Feb. al 3 de Mayo, Ministerio de Educación y Cultura, p. 16
- 105 NOCHLIN, L. (1994); “Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist ArtHistory” en *The Power of Feminist Art*, Ibidem. p.p. 130-137
- 106 DIEGO, Estrella de, (1996), “Figuras de la diferencia” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*, coord. Valeriano Bozal, Madrid, edt. Visor, vol. II., p. p. 346- 363
- 107 LIPPARD, L. (1976); *From the Center Feminist Essays on Women’s Art*, Nueva York, Dutton Paperback. Para más información sobre la discriminación sexual en el arte, desde una perspectiva que se centre sobre todo en criticar el trato de las instituciones artísticas y de los museos, aprendido de conductas patriarcales que discriminan a la mujer artista, ver el capítulo dedicado a *Sexual Politics: Art Style*.
- 108 CHADWICK, Witney, (1990), “Posdata posmoderna” en *Mujer, arte y sociedad*, 1 edición London. Eds. Destino, p.p. 347-365.

Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

- 109 Citado por Bea Porqueres, (1994); *Reconstruir una tradición*, Op. Cit., Ibídem, p.29
- 110 CHADWICK, Witney, *Mujer, arte y sociedad*, Op. Cit. Ibídem. p.p. 347-
- 111 Ibídem., p.p.347-365
- 112 DIEGO, Estrella de., Ibid.371 BORNAY, E. (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, p.p.
- 113 BORNAY, E. (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, p.p
- 114 NOCHLIN, Linda. (1994) "Starting from scratch : The Beginnings of Feminist Art History," en *The Power of Feminist Art ...*, Op. Cit., Ibídem, p.p.130-137, Trad. mía.
- 115 Ibid. p.p.130-137
- 116 Ibid. p.p.130-137
- 117 Citado por Estrella de Diego, (1996), "Figuras de la diferencia", *Op. Cit.*, p.p. 346- 363
- 118 Ibídem. *Op. Cit.*, p. p. 346- 363
- 119 NEAD, L., (1998); *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, editorial Tecnos, Madrid, p.13
- 120 NEAD, L., Op. Cit. Ibídem, p. 13
- 121 Op. Cit. Ibídem, p.13
- 122 Ibídem, p. 13
- 123 Ibídem, p. 19
- 124 NEAD,L., (1998); "La estética y el desnudo femenino" en *Op Cit.*, p. 42
- 125 Ibídem, p. 43
- 126 Ese mismo esquema de pensamiento que define tanto la investigación científica como la creatividad artística masculina, como dice L. Nead sigue siendo considerable en la contemporaneidad. Ibídem, p. 44
- 127 Ibídem, p. 45
- 128 Ibídem, p. 59
- 129 este término no lo utiliza ella.
- 130 NEAD,L., (1998); *Op. Cit.*, Ibídem, p. 72
- 131 DUNCAN, Carol, *Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting*, en "Artforum", 12 Dic. 1973., Citado por L. Nead en *Op. Cit.*, Ibídem, p. 77
- 132 Ibídem, p. 82
- 133 NOCHLIN, Linda. (1994) "Starting from scratch : The Beginnings of Feminist Art History," en *The Power of Feminist Art...*, Op. Cit, Ibídem., p.p.130-137. Para más información sobre la imaginería del XIX en cuanto al erotismo y las representaciones de la mujer como objeto , acudir al libro que nombra ella, *Eroticism and Female Imagery in Nineteenth- Century Art in Woman as Sex Object*, editado por Thomas Hesst y Linda Nochlin, 1972.
- 134 LÓPEZ FERNÁNDEZ, Mª Angeles, (1989); *La mujer y el retrato Una aproximación al objeto* en "Arte, Individuo y Sociedad, nº 2, Madrid, Edt. Universidad Complutense, p.p. 55-63
- 135 LÓPEZ FERNÁNDEZ, Mª Angeles, (1989) Ibídem, p. 56



- 136 *Ibíd.*, p. 56
- 137 *Ibíd.*, p. 62. A la Madre, Diosa o Virgen María se le da un carácter bondadoso, protector, compasivo y comprensivo; la Esposa se representará fiel, casta y pura; a la Eva o Amante, como destructora del hombre, encarnando las fuerzas irracionales. Sobre la mujer objeto hace un tratamiento especial analizando este aspecto desde la conciencia de la utilización del cuerpo femenino como objeto sexual por los medios de comunicación, acentuándose en la contemporaneidad este aspecto y objetualizándose incluso el cuerpo masculino. Esta última utilización del varón coincide con la presencia de mujeres con capacidad adquisitiva.
- 138 *Ibíd.*, p. 58
- 139 BERGER, J. (1972); *Modos de ver*, Londres, Ed. Peguin Books Ltd, p.45
- 140 LIPPARD, L. (1976); *From the Center feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, Dutton Paperback, p. 48
- 141 LIPPARD, L. (1976); *Prefaces to Catalogues of Women's Exhibitions (three parts)*, *Op. Cit.*, *Ibíd.*, p. 41
- 142 LIPPARD, L.; *Prefaces to Catalogues of ...*, *Op. Cit.*, *Ibíd.*, p. 38. "Yo también estoy convencida de que hay una diferencia latente en la sensibilidad; y « viva la diferencia", Trad. Mía.
- 143 LIPPARD, L. *Prefaces to Catalogues of...*, *Op. Cit.* *Ibíd.*, p. 49
- 144 DIEGO, Estrella de , "Figuras de la diferencia" en *Historia de las ideas estéticas ...*, *Op. Cit.*, *Ibid.* p. p. 346-363
- 145 DIEGO, Estrella de, "Figuras de la diferencia", *Op. Cit.*, *Ibid.* p. p. 346-363
- 146 CHADWICK, Witney, (1990), "Posdata posmoderna" en *Mujer, arte y sociedad*, London . Eds. Destino, p.p. 347-365.
- 147 DIEGO, Estrella de, (1996). "Arte feminista" en *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, p.p.164-166
- 148 DIEGO, Estrella de, "Arte feminista", *Op. Cit.*, *Ibid.*, p.p.164-166
- 149 *Op. Cit.*, *Ibid.* p.p.164-166
- 150 NOCHLIN, Linda., "Starting from Scratch: The Beginnings of Feminist Art History", *Op. cit.*, *Ibid.*, p.p. 130-137
- 151 NOCHLIN, Linda., "Starting from Scratch...", *Op. Cit.*, *Ibíd.* p.p. 347-365
- 152 LIPPARD, L. *From the Center feminist Essays*, *Op. Cit.* *Ibíd.*, p. 123
- 153 FRANCHLIN, Catherine, *Art press*, Paris, Septiembre- Octubre, 1975, citado por Lucy Lippard, en *Op. Cit.*, *Ibid.* 124
- 154 LIPPARD, Lucy, *Op. Cit.*, *Ibid.*, p. 125
- 155 *Ibíd.*, p. 125
- 156 *Ibíd.*, p. 126
- 157 *Ibíd.*, p. 127
- 158 *Ibíd.*, p. 129 "las cámaras y los videos en efecto se han vuelto hacia los espejos en los cuales por siglos las mujeres han ingerido ansiolíticos antes de salir afuera a enfrentarse al mundo."
- 159 CHADWICK, Witney, (1990), "Posdata posmoderna", *Op. Cit.*, *Ibid.*, p.p. 347- 365.

Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

- 160 DIEGO, Estrella de, (1996). "Arte feminista" en *Op. Cit.*, p.p. 164-166
- 161 DIEGO, E. de; ( 1999); Catálogo de la Exposición *Annette Messenger. La procesión va por dentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 9 de Feb. Al 3 de Mayo, Ministerio de Educación y Cultura.p. 16
- 162 DIEGO, E. de, "Anette Messenger..." *Op. Cit.*, Ibídem, p. 16
- 163 DIEGO, E. de, "Figuras de la diferencia", *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 346-363
- 164 Citado por E. de Diego en " Figuras de la diferencia", *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 346-363
- 165 *Op. Cit* , Ibid. p.p. 346-363
- 166 Ibid. p.p. 346-363
- 167 Ibid. p.p. 346-363
- 168 Ibid. p.p. 346-363
- 169 CHADWICK, Witney (1990), "Posdata posmoderna", *Op. Cit*, Ibídem, p. 259
- 170 PORQUERES, Bea., (1994); *Reconstruir una tradición: Las artistas en el mundo occidental*, Madrid, horas y Horas, p. 105.
- 171 PORQUERES, Bea , *Op. Cit.*, Ibídem, p.108.
- 172 SUTHERLAND, Ann Harris & NOCHLIN, L.Harris ( 1979); *Le grandi pittrici. 1550-1950*. Milano, Feltrinelli, (1ª edc. en lengua inglesa 1976), Traducción Margherita Leardi, p.121
- 173 LIPPARD, L., *From the Center feminist Essays ...*, *Op. Cit.*, Ibídem,p. 49
- 174 PORQUERES, Bea, *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 105-112
- 175 Citado por Bea Porqueres, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 105
- 176 Citado por Bea Porqueres, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 105
- 177 DIEGO, Estrella de, "Arte feminista", *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 164-166.
- 178 DIEGO, Estrella de, "Arte feminista", *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 164-166.
- 179 *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 164-166.
- 180 ECKER, Gisela., (1985); "Sobre el esencialismo" en *Estética Feminista*, London, Gisela Ecker editora, p. 9.
- 181 Ibídem, p. 10
- 182 PORQUERES, Bea , *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 105-112
- 183 ECKER, Gisela., (1985); "Sobre el esencialismo", *Op. Cit.*, Ibídem, p.11
- 184 ECKER, Gisela., *Op. Cit.*, Ibídem, p. 11.
- 185 PULEO, Alicia H., (1994); *De Marcuse a la sociobiología: La deriva de una teoría feminista no ilustrada*, en "Historia de la teoría feminista", Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid, p.p. 173-189
- 186 FIRESTONE, Shulamith, (1976); "Cultura ( masculina)" en *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, p.p.197-213
- 187 Firestone, Shulamith, "Cultura (masculina)", *Op. Cit.*, Ibídem, p.p.197-213
- 188 Firestone, Shulamith, *Op. Cit.*, Ibídem, p.p.197-213
- 189 Ibídem, p.p.197-213



- 190 Ecker, Gisela., *Sobre el esencialismo* en *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 9-17
- 191 Ecker, Gisela., *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 9-17
- 192 RODRÍGUEZ MAGDA, R. M<sup>a</sup>., (1989); *La mujer como ausencia e invención* en "La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna.", *Op Cit.*, p. 48
- 193 Ecker, Gisela., *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 9-17
- 194 Ibídem, p.p. 9-17
- 195 Ibídem, p.p. 9-17
- 196 DIEGO, Estrella de., (1992); *El Andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Ed. Visor, p.197
- 197 Citado por SABBATINO, M. *Op. Cit.*, Ibidem, p.41.
- 198 COLEMAN, M., Catherine. (1990), *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí*, Madrid, Tesis inédita, p.27
- 199 CALVO SERRALLER, F, (1994), "Ceremonial de Narciso. El autorretrato y el arte español contemporáneo", en *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, p.p.13-42
- 200 COOPER, H., (1993), "Eva Hesse: Diarios y cuadernos" en Catálogo de la exposición *Eva Hesse*, Valencia, Ivam Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 10 de febrero-4 abril. p.p.95-112
- 201 ONO, Y., ( 1993-95), "Intercepción" en Catálogo de la exposición *Yoko Ono. SPHERE-9*, Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca, 9 de mayo- 18 Junio, 1995. p.21.
- 202 LIPPARD, Lucy., *From The Center: Feminist Essays...*, *Op. Cit.*, Ibidem, p.122
- 203 NOCHLIN, L., (1988), "Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Women, arte and Power and Other Essays*, New York, harper and Row, p.p.144- 177.
- 204 LEJEUNE, P., (1989), *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, p.p.161-162
- 205 FOUCAULT, M., (1987), *La historia de la Sexualidad, Vol.1: La voluntad de saber*, Madrid, s.XXI. , p.p. 74-75.
- 206 FOUCAULT, M., *Ibidem*, p. 78
- 207 BROUDE, NORMA Y GARRARD, MARY., (1994); "Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro" en *The Power of Feminist Art...*, *Op. Cit.*, Ibidem, p. p. 66-85
- 208 CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, *Op. Cit.*, Ibídem. p. 312
- 209 BROUDE, N. & GARRARD, M. "Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro", en *The Power of Feminist Art...*, *Op Cit.*, Ibídem, p.p. 66-85. "Me tomó años poder crear una forma vaginal activa. No ha habido tampoco ninguna tradición iconográfica de esto, comparable con los falos voladores del arte griego." Trad. Sandra Escohotado.
- 210 Ibid. "La cuestión sobre el esencialismo es que está siendo utilizado por las mujeres para atacar a las mujeres. Es también usado por éstas para atacar y desacreditar su ser femenino (...) Leí en una revista reciente que decía en la cabecera de la página El arte de Judy Chicago degrada a las mujeres" p.p. 66-85

Parte III. Construcción de la subjetividad mujer

- 211 BOURGEOIS, L., (1998); *Louis Bourgeois. Destruction of the Father, reconstruction of the Father. Writings and interviews 1923-1997*, Londres, Violette Editions, "Ella se siente vulnerable porque puede ser herida por el pene. Así que intenta coger las armas del agresor." p.101
- 212 SABBATINO, MARY, (1997); "Ana Mendieta : La identidad y la serie Siluetas" en catálogo de la exposición "Ana Mendieta", Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, p.36
- 213 Ibídem, p. 39
- 214 Citado por Mary Sabbatino en *Op. Cit.* Ibídem., p. 40
- 215 BOURGEOIS, L., (1998); "The Passion for Sculpture: a Conversation with Alain Kirili" en *Op. Cit.*, Ibídem, p.176
- 216 BOURGEOIS, L., "Rushes: on Robert Mapplethorpe", *Op.Cit.*, Ibídem, "Fillette significa una pequeña niña (...) si quieres profundizar en la interpretación puedes decir que traje una pequeña Loui... Ésta me da seguridad." p. 202
- 217 HAUSER, A. *Historia social de la literatura y el arte*, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 190
- 218 DIEGO, E. de, ( 1999), Catálogo de la exposición *Annette Messager. La procesión va por dentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 9 de Feb. al 3 de Mayo, Ministerio de Educación y Cultura. p.15
- 219 DIEGO, E. de, "Procesiones Íntimas" en catálogo de la exposición *Annette Messager. La procesión va por dentro*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.p.13-38
- 220 DIEGO, E. de, ( 1999); "Procesiones Íntimas" en Catálogo de la exposición *Annette Messager. La procesión va por dentro*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.18
- 221 DIEGO, E. de, "Procesiones Íntimas" en *Op. Cit.*, Ibídem, p.22
- 222 BOURGEOIS, L, ( 1998); "Child Abuse" en *Op. Cit.*, Ibídem, p. 134
- 223 BOURGEOIS, L., "Select Diary Notes 1980-1987", *Op. Cit.*, Ibídem, p.132
- 224 BOURGEOIS, L., "Statements from an Interview with Donald Kuspit", *Op. Cit.*, Ibídem, p. 158, ( 1ª publicación en 1988)
- 225 BOURGEOIS, L., "Talking Cover: Interview with Stuart Morgan" en *Op. Cit.*, Ibídem, p. 155
- 226 CHADWICK, Whitney., *Mujer arte y sociedad*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.311
- 227 FRANCESCHI, Laura, (1995); "Arte a lo femenino" en *De Arte y de Anarquía*, Las siete entidades, Sevilla, (1ª edc en *Rivista anarchica*, 152, 1988), p.p. 181-185
- 228 FRANCESCHI, Laura, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 182
- 229 Ibídem, p. 182
- 230 Ibídem, p. 185
- 231 BOURGEOIS, L., (1998); *Op. Cit.*, Ibídem, p.112
- 232 BOURGEOIS, L., (1998); "Statements 1979" en *Op. Cit.*, Ibídem, p.111. Trad. Sandra Escohotado.
- 233 Citado por COOPER, Helen A. (1993); "Eva Hesse : Diarios y cuadernos" en *Eva Hesse*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.p.95-112
- 234 Ibid. p.96



- 235 Ibid. p.98
- 236 Ibid. p.100
- 237 Ibid. p.111
- 238 FRANCESCHI, Laura, *Op. Cit.*, Ibídem, p. 181
- 239 Ibídem, p. 183
- 240 Ibídem, p. 184
- 241 BOURGEOIS, L., "A Merging of Male and Female" en *Louise Bourgeois. Destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.101
- 242 BOURGEOIS, L., *Op. Cit.*, Ibídem, p.101. Trad. mía
- 243 BOURGEOIS, L., (1998); "Statements 1979" en *Op. Cit.*, Ibídem, p.114
- 244 BOURGEOIS, L., (1998); "Statements from an Interview with Donald Kuspit" en *Op. Cit.*, Ibídem, p. 120
- 245 Ibídem, p. 121
- 246 COOPER, Helen A. (1993); "Eva Hesse : Diarios y cuadernos" en *Eva Hesse*, *Op. Cit.*, Ibídem, p.p. 95-112.
- 247 Citado por BROUDE, N & GARRARD, M., (1994); "Conversations with Judy Chicago and Miriam Schapiro" en *The Power of Feminist Art...*, *Op. Cit.*, Ibídem, p. p. 66-85.

BIBLIOGRAFÍA. Parte III.

- BORNAY, E. (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra.
- BOZAL, BALERIANO, (1993); *Modernos y posmodernos*, Madrid, Historia 16.
- BOURGEOIS, L. (1998); *Louise Bourgeois. Destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*, Londres, Violette Editions.
- CALVO SERRALLER, F. (1994), *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- COLEMAN, M., Catherine. (1990), *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí.*, Madrid.
- COOPER, Helen A. (1993); Catálogo de la exposición *Eva Hesse*, IVAM Centre Julio González, Generalitat Valenciana, 10 febrero / 4 abril 1993.
- DIEGO, Estrella de., (1996); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*, Madrid, cord. Valeriano Bozal, edt. Visor, vol. II.
- DIEGO, Estrella de., (1992); *El Andrógino Sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid Edt. Visor.
- DIEGO, Estrella de, (1996); *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16.
- ECKER, Gisela., (1985); *Estética Feminista*, Gisela Ecker editora,
- FIRESTONE, Shulamith, (1973); *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós.
- FOUCAULT, M., (1987), *La historia de la Sexualidad, Vol.1: La voluntad de saber*, Madrid, s. XXI.
- FRANCESCHI, L., (1995); *De Arte y de Anarquía*, Sevilla, Las siete entidades.
- LEJEUNE, P., (1989), *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LIPPARD, Lucy., (1976), *From The Center: Feminist Essays on Women's Art*, Nueva York, Dutton Paperback.
- NOCHLIN, L., (1988), *Women, arte and Power and Other Essays*, New York, harper and Row
- PORQUERES, Bea., (1994) *Reconstruir una tradición*, Madrid, horas y HORAS.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M<sup>a</sup>., (1989); *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- SABBATINO, M. (1997), "Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*, en Catálogo de la exposición *Ana Mendieta*, Fundación Cultural Antoni Tàpies 1997. Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 23 Julio-13 Octubre 1996.
- V.V.A.A., (1994); *The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact*, Nueva York., edited by Norma Broude and Mary Garrard,
- V.V.A.A., (1994); *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid,
- WITNEY Chadwick, (1990); *Mujer, arte y sociedad*, London, Eds. Destino.



## HIPÓTESIS Y CONCLUSIONES GENERALES

En esta investigación hemos intentado alcanzar una comprensión pormenorizada del fenómeno del arte feminista en la contemporaneidad y de la utilización del autorretrato y las autorrepresentaciones como un medio propicio para generar nuevos discursos en torno a la identidad femenina desalienada, es decir, como sujeto y no como objeto.

Nuestra motivación general se produjo ante las dudas que se debaten dentro de las mismas teorías estéticas feministas. La primera que nos llamó la atención en un principio era si la construcción de la subjetividad femenina debía buscarse a través de la diferenciación con los artistas varones, empenándose en la búsqueda de un arte femenino verdadero; objetivo que en un principio nos pareció confuso en sus planteamientos. También nos interesaba profundizar en la efectividad expresiva del género autorretrato y ver si constituye siempre un énfasis en la visión de la mujer como sujeto. Y en qué sentido los autorretratos podían romper con la cultura iconográfica patriarcal creada alrededor del cuerpo femenino.

Son importantes los cuadros esquemáticos, expuestos en la introducción general (cuadro I y cuadro II), que sirven de base en la metodología utilizada. El cuadro I es útil para analizar la dinámica de producción artística en cuanto al potencial creativo y de cambio que supone dicho quehacer, los factores determinantes y los que propician cambios en la relación del sujeto artístico como *persona* con la *cultura*, en este caso los autorretratos, su posicionamiento en éstos, en qué medida incide la revolución feminista en la sociedad, donde se da la industrialización improductiva y la comercialización de las obras de arte, en un contexto institucionalizado y en una sociedad marcada por el androcentrismo.

Bajo esta concepción originaria de nuestra investigación se puede comprender mejor cuáles son los factores limitantes y los que propician cambios creativos frente al estereotipo de la mujer como objeto, viendo de qué forma los autorretratos que constituyen nuestro bagaje cultural pueden utilizarse de manera rupturista o no, confirman las diferencias entre los autorretratos femeninos y masculinos o de qué manera pueden comprenderse desde estas ideologías más o menos transgresoras de los estereotipos tradicionales femeninos; y cómo disminuye la capacidad para romper con las concepciones deterministas del sujeto, dependiendo de los espacios donde se inscriba esta obra para ser expuesta. El *cuadro I* sirve para analizar y comprender la situación de la artista en el contexto general del arte.

Para el análisis de los autorretratos concretamente, hemos propuesto una metodología similar en el *cuadro II*, atendiendo a tres perspectivas para analizar la representación de los sujetos: la psicológica, que hace referencia a tres tipos de posiciones emocionales; la sociológica, que atiende a la valoración social de los estereotipos femeninos y masculinos; y la plástico formal, en interrelación con las anteriores. Este segundo cuadro permite una de las aportaciones más importantes de la investigación y es la relación que se establece entre los tres tipos emocionales con los que se pueden clasificar los autorretratos, incluidos los

### *Hipótesis y conclusiones generales*

actuales, y los tres feminismos más extendidos, con sus propuestas ideológicas (el feminismo de la igualdad, el de la diferencia y el postfeminismo).

Hemos seguido en el estudio de los autorretratos los tres perspectivas metodológicas aludidas anteriormente, que nos permiten valorar el juego entre los factores limitantes y los innovadores, dentro de la producción artísticas.

Todo ello con la intención de ver si se cumplen las hipótesis planteadas:

1. Si los autorretratos femeninos son diferentes a los masculinos.
2. Si los autorretratos enfatizan en la mujer su ser sujeto.
3. Si la imagen femenina resultante vuelve a ser objetualizada por la mirada androcéntrica, incluso por parte de las mujeres.
4. Si hay estrategias de ruptura para cambiar la imagen tradicional de la mujer como objeto.

Las dos vías metodológicas susodichas comportan elementos innovadores para la comprensión de los autorretratos en un contexto psico-social, a través de los códigos plástico-formales, que apoyan la construcción de la identidad sujeto femenino.

Por lo tanto las conclusiones serán presentadas de manera que primero aludiremos a los factores limitantes, observando las dificultades en los roles asumidos por las artistas, los códigos plástico-formales que no ayudan a transmitir una crítica clara en los autorretratos mismos y en qué medida se vuelve a codificar por la mirada androcéntrica en nuestra cultura, el cuerpo femenino como objeto más que como sujeto. Las estructuras conservadoras actúan como freno de cualquier utópica optimización del potencial artístico.

Después veremos los factores que sí posibilitan cambios o rupturas, aportando una representación de lo femenino en su variante más crítica, como mujer sujeto, superando complejos y trabas sociales, y teniendo en cuenta los factores que generan el potencial creativo de una época.

### *Factores limitantes*

En las relaciones de la artista y sus autorretratos con el medio social, se definen aspectos que limitan el potencial creativo y de ruptura con discursos imperantes.

Frecuentemente las instituciones relacionadas con el arte, las galerías, los museos y las concepciones conservadoras sobre el sujeto son factores que limitan en las intenciones originarias la capacidad crítica de las artistas.

A partir de la Revolución Francesa y la frustración, al menos en parte, de los ideales políticos ilustrados de *Libertad, igualdad, fraternidad*, algunos sectores del feminismo tienden a comprender la persistencia de la incapacidad de la mujer para la emancipación, en relación con las corrientes irracionales del pensamiento post-ilustrado, en la línea de Schopenhauer. La



elección de muchas artistas, a veces exaltando sus diferencias respecto al hombre y otras veces asumiéndolas de manera victimizada, son formas de expresar esta frustración en un sentido romántico.

A lo largo del siglo XX, de forma cada vez más acelerada sobre todo en los últimos cuarenta años, las mujeres han ido conquistando el terreno artístico hasta casi equipararse actualmente en número con los varones. La autorrepresentación y los temas femeninos que constituyen la diferencia con respecto a los hombres artistas se valoran exageradamente, sin profundizar en las ideologías subyacentes que comportan las actitudes de las artistas en su arte y sus autorretratos.

Para las instituciones artísticas, públicas o privadas, es más importante señalar la evolución política correcta, que se evidencia con las estadísticas para que las empresas produzcan a gran escala unos beneficios económicos y políticos, utilizando de una manera utilitaria la producción artística de las mujeres. En esta utilización interesada las instituciones intentan ocultar unas jerarquías manifiestas en la relación de la artista con el mundo institucionalizado, influyendo en las mentalidades conservadoras de las mismas artistas y en última instancia en la construcción de sus propias imágenes, por lo que la política que se sigue es cercana al feminismo liberal y reformista, en donde se propaga la idea conservadora y conformista de que basta con cambiar las leyes para que se acabe con las discriminaciones sociales de género. Sin embargo estas jerarquías siguen estando presentes y las artistas sufren las discriminaciones asociadas a unos prejuicios que conforman las relaciones humanas. Sigue existiendo cierta desconfianza hacia todo lo femenino y las mujeres artistas, por ejemplo en la capacidad de la artista para combinar la maternidad y el trabajo profesional, como se constata en los controles selectivos de las artistas para exponer sus obras.

Esta situación se agrava por los mismos complejos asumidos por las artistas, pues la desconfianza social se acumula en desconfianza hacia ellas mismas como profesionales y en su capacidad para poblar unos espacios que tradicionalmente han sido vedados al género femenino. Todos estos prejuicios alienan a la mujer como artista dentro del mercado institucionalizado del arte, disminuyendo el potencial creativo y por extensión las posibles autorrepresentaciones feministas que enfatizan en la mujer su ser sujeto.

Además, en el capitalismo actual el arte ha perdido ese pretendido poder propagandístico de épocas pasadas, por lo que la incorporación masiva de las mujeres al mundo profesional y público se hace en un momento en el que el arte cada vez tiene menos importancia para la transmisión de mensajes ideológicos.

También el proceso de abstracción del arte respecto a la experiencia y su repercusión en unos códigos no realistas ha hecho que la obra artística se separe del grueso de la población, que no entiende sus mensajes porque tampoco el artista, en una posición romántica, quiere ni pretende comunicarse, sino que se refugia en la *jaula dorada* del *arte por el arte*.

Hay una romantización general de la cultura que se refleja en las autorrepresentaciones de las mujeres incorporadas al arte institucionalizado. Aunque en las vanguardias postimpresionistas se ejerce una crítica hacia las representaciones románticas del arte y en los últimos

años del s.XX hay un compromiso político acentuado de manera consciente en los artistas, sigue estando muy extendida la idea de que un arte político y crítico es lo mismo que un arte panfletario.

Para las estructuras patriarcales interesa que las mujeres artistas no especifiquen en sus creaciones una crítica social clara, ya que las posturas románticas y sentimentales que se evaden del contexto social no constituyen ninguna alarma sino todo lo contrario. La poca concreción de las ideas abstractas sobre un sujeto liberado femenino, hace que se puedan utilizar, por ejemplo, en los medios de comunicación de masas, haciendo de esta iconografía un valor económico beneficioso para el mercado capitalista, pues la mujer pasa a convertirse en una consumidora más y en eso consiste su significado de emancipación en los anuncios televisivos.

La gran iconografía existente, ampliada a gran escala, por los medios de comunicación, influye directamente en la mentalidad de la población, que percibe el desnudo femenino como objeto sexual o el cuerpo biológico femenino, sobre todo en sus funciones tradicionales patriarcales, como madre perfecta, estereotipos asociados a la mujer como demonio o como virgen; son elementos que siguen estando presentes en las iconografías al uso, aunque al mismo tiempo se represente a las mujeres económicamente independizadas. La codificación negativa y misógina que tiene en nuestra cultura todo lo femenino, y en concreto la representación del cuerpo femenino como símbolo, convierte la tarea de subvertir los valores iconográficos en un cometido difícil, por lo que la mujer artista muchas veces cede inconscientemente ante un romanticismo sin percatarse de la poca efectividad desalienante que comportan estas autorrepresentaciones.

Por lo tanto, atendiendo a las actitudes de las artistas en sus autorretratos, la asunción de posiciones emocionales románticas, como el *victimismo* o el narcisismo, pueden resultar elementos conservadores, que apoyan una ideología tradicional o reformista, en la construcción falaz de unos universos separados por las diferencias de género o en una renuncia a la lucha constante por la emancipación ante cualquier sistema dicotómico entre lo femenino y lo masculino.

El esencialismo que se practicó en el feminismo estético de los años 70, protagonizado sobre todo por artistas norteamericanas como Judy Chicago o Miriam Schapiro, acentúa generalmente las autorrepresentaciones de lo femenino que intentan construirse a partir de las diferencias biológicas con respecto a los varones y revalorizar unos símbolos menospreciados culturalmente en la sociedad patriarcal. Para ello toman posturas románticas que pueden caer en la creencia de un sujeto atemporal y metafísico.

Se puede concluir que la artista al intentar diferenciarse de los demás en su práctica, se construye como un sujeto autónomo. La originalidad como forma de desarrollo de la identidad entronca con las ideas románticas del artista-héroe y con la idea de que toda expresión personal es única, incomparable e insustituible.

La clasificación propuesta por L. Lippard de una iconografía común femenina entre las que incluye un estilo autobiográfico, que se relaciona con el autorretrato como género elegi-



do por la estética feminista como propicio para formular denuncias, y la relación entre las funciones biológicas femeninas, por ejemplo la maternidad, y un tipo de arte centrado en el útero, llamando la atención sobre las formas circulares, no rompen con la tradicional asociación del sujeto femenino limitado a estas posibilidades biológicas. Aunque ella advierte que estas diferencias, comunes en muchas mujeres artistas, no se puede saber si son sociales o biológicas, nosotros nos atrevemos a especificar que la forma en que éstas se valoran en nuestra cultura sí tienen una ideología patriarcal subyacente, pues se vuelve a definir lo femenino a través de unos valores diferenciados para hombres y mujeres, que están socialmente jerarquizados.

Esta intención feminista de revalorizar la tradición femenina converge con una ideología que apuesta por la construcción de un sujeto femenino partiendo y reformando positivamente la condición de *Otredad*. Por ejemplo, cuando se toca el tema de la maternidad o el de la belleza femenina, presentándolos de manera romántica y cargados de misterio, las mujeres artistas adoptan papeles narcisistas de diosas y heroínas, dejando de lado una representación donde se aclaren los aspectos sociales que se quieren denunciar de la maternidad, de las condiciones injustas en las que se tiene que ejercer esa maternidad: doble jornada laboral, trabajo precario, etc. Estas concreciones en un contexto social son propias de una estética feminista más crítica. La reafirmación en una posición *narcisista-esencialista*, aunque sea para revalorizar una diferencia desprestigiada históricamente o utilizar esta diferencia como revancha y de una manera prepotente, supone considerar lo otro, en este caso lo masculino, como inferior. Este sectarismo en la concepción el sujeto podría considerarse metafísico o incluso machista a la inversa.

La estética feminista posterior, de los años 80-90, J. Saville o C. Sherman, más en relación con corrientes de pensamiento postmodernas, refuerza sentimientos victimistas o disgregados. El victimismo o la disgregación supone la asunción de una actitud nihilista frente a las diferencias, las cuales se ven como imposibles de superar. Las soluciones que aportan son de herencia irracionalista, como rezar o drogarse. O también asumir la diferencia femenina para, desde estos lugares limítrofes, romper con la cultura patriarcal.

En un contexto también postmoderno, el optimismo de la diferencia femenina junto con el sujeto masculino sumido en una crisis de identidad han generado una idea confusa y narcisista, en la que se celebra e incluso se exalta el carácter femenino de nuestra cultura (banalidad, cuidado del cuerpo, lo fragmentario...). Pero esto sólo supondría la exaltación de unos valores que la cultura patriarcal ha asociado con lo femenino.

Aún así, las posiciones que comprenden el arte no inmerso totalmente en los parámetros racionales son de una importancia nada menospreciable, pero queremos destacar que, aunque ello no excluye, por supuesto, valoraciones estéticas positivas, desde el punto de vista del arte feminista, con una clara intención de denuncia social, no son efectivos en la crítica hacia el sistema dicotómico.

Los estereotipos sexuales que hemos venido tratando se plasman en los autorretratos: en el entorno de la figura autorrepresentada, en los casos masculinos en donde el varón se

### *Hipótesis y conclusiones generales*

muestra reacio a identificarse con los símbolos femeninos, no queriendo asumir, por ejemplo la delicadeza (colocar el nombre aludido), más asociada a lo femenino en nuestra tradición.

En los autorretratos con sus maridos, en los que las artistas resaltan en ellos su rol profesional de pintor y de personaje dirigente en la relación de uno con el otro; esta subordinación femenina se refuerza en algunos aspectos formales, como el tamaño más pequeño de F. Kahlo o, en el cuadro de G. Münter, el lugar que ocupa en la composición y la mirada directa de su marido hacia el espectador creando complicidad. Esto confirma una exagerada devoción hacia sus maridos.

En los autorretratos masculinos contemporáneos en los que ellos, se comparan con el símbolo del desnudo femenino, para potenciar su poder viril frente a la mujer objeto, muy en consonancia con la ideología patriarcal (Otto Dix, L. Corinth).

Sin embargo no conocemos ningún autorretrato actual femenino de estas características. Existen autorretratos donde la mujer artista pinta a un modelo masculino desnudo, pero no expresan una supremacía sexual clara de la mujer con respecto al otro.

### *Factores de cambio*

A partir de la ilustración se incorporan ideas con una preocupación social ante los derechos humanos sobre la importancia de la igualdad como uno de los derechos fundamentales. Con este talante el siglo de las luces es un hervidero humano donde se manifiestan las actitudes emancipatorias de los individuos buscando estos derechos ante la ley. El feminismo es uno de estos movimientos sociales que encuentran un auge importante en la época actual y que se refleja en el arte.

El arte sigue siendo, por su valor de comunicación y creación de símbolos, uno de los espacios susceptibles para crear en él discursos moralizantes, tanto de la izquierda como de la derecha. Esto nos sirve para alertar sobre la creencia de que puedan existir unas representaciones iconográficas neutras o apolíticas. Todas las representaciones tienen una ideología política, también los autorretratos de tipo romántico. Ésta afirmación permite a las artistas conocer qué tipo de propuestas representacionales consideran más comprometidas críticamente con unas conductas sociales estereotipadas y diferenciadas entre hombres y mujeres.

El potencial artístico es la expresión de la vida humana y sus problemas. La revolución feministas, que se produce sobre todo en el mundo occidental, ha afectado de manera positiva, introduciendo cambios en el potencial artístico y femenino de nuestra época y generando a su vez más probabilidades de construir modelos artísticos que profundizan en la subjetividad mujer.

Nuestra intención ha sido el aunar posturas de unas y otras con sus respectivas estrategias plástico formales, siempre buscando el principio de libertad individual y de emancipación



femenina. La conciencia feminista pasa por la denuncia de unos roles sociales jerarquizados, el rol de mujer objeto. El autorretrato es un género propicio para generar discursos ideológicos y para analizar los conflictos, al ser la artista por medio de esta práctica objeto y sujeto al mismo tiempo. Ver de qué manera se pueden utilizar los autorretratos de una forma ético-política que rompan con los roles determinista femeninos en la cultura patriarcal ha sido la problemática que nos ha guiado.

También ha partir de los filósofos idealistas románticos como Hegel, la identidad se entiende como un movimiento constante de reflexión y con capacidad para la emancipación. La vida del individuo no está sujeta a unas leyes metafísicas ni a un destino dictado por Dios. A partir de ahí la identidad se encuentra relacionada con el término subjetivismo y espiritualidad, la conciencia de que no existe una verdad absoluta y que el individuo se comprende a partir de unas relaciones y unas circunstancias históricas concretas. Esto supone un cambio importante en las concepciones del arte y el autorretrato, por lo que con respecto a épocas pasadas se ha aumentado el potencial para expresar la subjetividad del artista independientemente de las posiciones emocionales que elijan (victimista, narcisista o crítica). A partir del autorretrato como construcción de la subjetividad, dicho potencial se va a empezar a utilizar por las artistas, no sólo como celebración de su propia imagen sino como medio para expresar su subjetividad espiritual, sus sentimientos, sus deseos y frustraciones y su relación con una sociedad y un momento histórico. Al considerarse que el retrato debe reflejar el carácter espiritual y no la imitación fiel de la apariencia externa ni sus rasgos diferenciados, se abre un espacio formal importante que ahonda en las maneras subjetivas de expresar la personalidad a través de los trazos, los colores y las formas. Es la indagación que hacen algunas vanguardias. En este proceso de espiritualización del arte respecto a la experiencia, se corre el riesgo de caer en un elitismo en donde el público no entiende los mensajes de las obras de arte produciéndose un rechazo hacia éstas y una desconexión del artista con la sociedad. Por eso, considerando las diferentes corrientes vanguardistas contemporáneas en el arte, defiende Worringer el estilo *expresionista*, por mantenerse en el linde entre una y otra postura, consiguiendo sacar de la realidad y de la espiritualidad una combinación interesante en las representaciones que sí empatizan al espectador.

Hay territorios donde se produce antes la revolución industrial y se da antes la masificación de las mujeres en el mercado laboral, como en Inglaterra, Estados Unidos y el resto de Europa. En este contexto industrializado se da una socialización de la práctica artística no sólo para las mujeres en general sino para las mujeres con menos recursos económicos o de otras culturas diferente a la occidental, pudiéndose producir denuncias específicas de estos sectores de la población. Al mismo tiempo en el ámbito artístico y después de las revoluciones socialistas en la segunda mitad del s. XIX y principios del s. XX, todavía se acrecienta más la utilización del arte comprometido con una denuncia social.

En los últimos años 80 y 90, hay un sector de la población artística femenina en el ámbito estadounidense, que se interesa por la denuncia social en su creación., asociado a los medios de comunicación de masas. Este sector aunque toca temas políticos generales, destaca la

denuncia feminista (Las Guerrillas Girls, Barbara Kruger, J. Holzer...). Ellas rompen sobre todo con los roles artísticos en relación con los circuitos en donde son expuestas sus obras. Usurpan los espacios estratégicos de comunicación que el sistema patriarcal utiliza para hacerse propaganda (Vallas publicitarias, la reprografía en formato cartel, ...). A veces unos medios poco valorados, pertenecientes a la cultura underground, como los comics y las viñetas caricaturescas en los periódicos, resultan ser medios menos cargados con el peso cultural de la tradición que los grandes museos, a los cuales ha recurrido el poder patriarcal para rechazar históricamente la práctica artística femenina.

En el arte contemporáneo hay una vuelta hacia la figuración. Los artistas plasman la figura humana retomando estudios tradicionales sobre antropometría (lo bello, lo feo, lo monstruoso, ...) y cinesis

Así como la revolución industrial y la plena incorporación de la mujer al mercado profesional ha permitido cierta independencia femenina del marido y los hijos, desde el psicoanálisis también se ha contribuido a la desestructuración de la familia patriarcal. Las actitudes victimistas o narcisistas han servido para denunciar la figura del padre como máximo exponente del poder en la familia tradicional.

El autorretrato siempre ha estado también ligado a la noción narcisista en un sentido rupturista. De hecho, en la aparición del retrato considerado *libre* está presente esta intención, la de no adecuarse a ninguna utilidad política sino mostrar la simple celebración de la propia imagen. Con este afán por revalorizar la propia imagen se establecen valores sociales, profesionales y moralizantes. Está la artista dando cabida, a través de esta práctica, a una expresión subjetiva por el hecho comunicativo en sí.

Las artistas toman unas actitudes sensibles al cambio, cuando comprenden las diferencias en los autorretratos masculinos y femeninos, a causa de una experiencia diferenciada y del establecimiento de valores iconográficos diferentes, normativos y opuestos para hombres y mujeres. Es decir, las causas son socioculturales.

En este caso el autorretrato o el estilo autobiográfico o las formas circulares que recuerdan el útero femenino no son determinantes de nuestra esencia como mujeres. Esta propuesta crítica estaría más cercana al feminismo de la igualdad, para el cual la diferencia es la condición que debe ser superada para la emancipación de la mujer.

En cuanto a otras rupturas que la mujer artista ha conquistado con respecto a épocas anteriores, está la investigación en todo tipo de temas y géneros artísticos. Se empiezan a dar las condiciones sociales para que a la mujer se le permita indagar en su sexualidad (Leonora Carrington y Anette Messenger muestran sus fantasías sexuales). Y la general jerarquización de los géneros artísticos, relegando a la mujer a la artesanía, se han visto rotos a partir de la revolución feminista e industrial.

Si observamos en qué medida los autorretratos rechazan la ideología patriarcal podemos enumerar unos códigos plástico formales que, a nuestro modo de ver, nos pueden ser útiles para la construcción de un sujeto femenino desalineado:

En cuanto a la cinesis, las líneas diagonales (expresionismo) y la traslación del movimien-



to (futurismo) pueden ser utilizados para crear tensiones perceptuales y dinamismo en las figuras, con el fin de transgredir el rol femenino tradicional de pasividad. En este sentido las autorrepresentaciones actuales han aportado visiones subjetivas sobre este rol, (Maruja Mallo, Estíbaliz Sadaba, ...).

Según la clasificación que hemos venido utilizando de los tipos de sujeto psicológicos en relación con el arte, se distinguen por los gestos emocionales del rostro, expresando sentimientos de convencimiento o victimismo. Cuando el victimismo viene relacionado con un rol social femenino, como el de la belleza, se rompe con la idea patriarcal de asumir este papel como lo más normal.

En cuanto a las diferencias físicas, el desnudo femenino tiene más componente subjetivo, al no reforzar la mirada voyerista del espectador, si es un cuerpo que está ejerciendo una acción concreta. Para el énfasis de esta acción es importante la aplicación de lo ya dicho: las tensiones perceptivas por medio de diagonales, borrosidad del desplazamiento, ... La autorrepresentación de K. Kollwitz, en donde la mujer madura asume un papel de dirigente en la revuelta social, potencia la posición dinámica de este rol en la diagonal que dibuja el cuerpo, creando una ruptura con el estereotipo pasivo femenino, frente a la tradicional idealización romántica en la alegoría femenina de David. *La revolución guiando al pueblo*, la de K. Kollwitz, presenta un estereotipo más real inserto en un contexto social y una acción concreta.

En cuanto a lo que rodea a este sujeto, el espacio, y los accesorios simbólicos, se puede utilizar la compañía de los otros para romper con la ideología patriarcal y la consideración de la mujer como no sujeto; por ejemplo, vemos que los autorretratos colectivos de mujeres suponen en cierto sentido una ruptura con dicha ideología. En los autorretratos colectivos de monjas ya se ve este componente rupturista, aunque todavía la reunión femenina se explica por la función religiosa. En el arte moderno se consigue romper todavía más, cuando por ejemplo Ángeles Santos representa a un colectivo femenino en una tertulia rechazando el rol tradicional de la mujer subordinada a un poder masculino.

Los símbolos masculinos pueden ser utilizados para separarse de la ideología patriarcal: la barba en Ana Mendieta para romper con el rol de debilidad en la mujer, los pelos en la axila Claude Cahun para romper con el estereotipo de la mujer como objeto sexual, el pelo corto, etc.). Estos símbolos son utilizados de manera narcisista.

Se observan, pues, aspectos innovadores en los estereotipos masculino /femenino, frente a épocas pasadas. La asunción de la diferencia femenina a través de la devoción hacia sus maridos se abandona para tomar otros estereotipos narcisistas, como la potencia creativa, la mujer guerrera, la super-héroe. Así también, en los autorretratos masculinos actuales se observa la adopción de un rol o un símbolo femenino sin tantos prejuicios (Yasumasa Morimura).

En la práctica artística no se pretende buscar ni mantenerse en una posición determinista y supersticiosa de un arte *puro* femenino y ahistórico; mas bien se intentan contextualizar en un espacio social los estereotipos o las ideologías en conflicto.

### *Hipótesis y conclusiones generales*

En resumen, a pesar de las numerosas y diversas dificultades heredadas, como hemos venido exponiendo, se abre actualmente una coyuntura histórica, en la que reconocemos nuevas posibilidades para las mujeres artistas en su lucha para constituirse en sujetos activos del arte.



## Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 Cuadro I: factores innovantes o limitantes en la situación histórico - artística.....	14
Ilustración 2. Cuadro II: cuadro de análisis de los autorretrato.....	16
Ilustración 3. Sofonisba Anguisola, <i>The Chess Game</i> , 1555.....	22
Ilustración 4. Izqda; Helen Chadwick, <i>Self portrait</i> , 1991. Dcha; Claudio Parmiggiani, <i>Autorretrato</i> , 1979.....	24
Ilustración 5. Lucian Freud, <i>Reflexion self portrait</i> , 1985.....	25
Ilustración 6. El Hortelano, <i>Autorretrato</i> , 2000.....	29
Ilustración 7. Cindy Sherman, <i>untitled Film still</i> 1978.....	31
Ilustración 8. J. Saville, <i>Rubens Flap</i> , 1999.....	39
Ilustración 9. Leonardo Da Vinci, <i>Cabezas grotescas</i> , 1494.....	39
Ilustración 10. Lisipo, <i>Apoxiómeno</i> y Policleto, <i>Dorífero</i> , s.IV a.C.....	40
Ilustración 11. J. Van Eyck, <i>Autorretrato</i> , 1488.....	42
Ilustración 12. A. Durero 1471. 1528 y Rafael Sanzio 1483.1520, <i>Cabezas de madonnas, proporción</i> ,.....	42
Ilustración 13. Eadweard Muybridge, <i>Hombre colocando ladrillos y Mujer barriendo con brío</i> , 1887.....	43
Ilustración 14. Paula Rego, <i>Avestruces bailarinas de Walt Disney</i> , 1995.....	43
Ilustración 15. Käthe Kollwitz, <i>Uptising</i> , 1902.....	44
Ilustración 16. J. Saville, <i>Self portrait</i> , 1998.....	45
Ilustración 17. Jenny Saville, <i>Trace</i> , 1998.....	46
Ilustración 18. Bruce Nauman, <i>Boca</i> , 1967.....	46
Ilustración 19. Alberto Durero, <i>Autorretrato con pelliza</i> , 1500.....	48
Ilustración 20. Marta Rosler, <i>Semiótica de la cocina</i> , 1980.....	49
Ilustración 21. Paula Rego, <i>La artista en su estudio</i> , 1993.....	51
Ilustración 22. Chuck Close, <i>Self portrait</i> , 2000.....	53
Ilustración 23. Hildegarda De Bingen, <i>Scivias</i> , 1142 - 1152.....	61
Ilustración 24. <i>Juan el Bueno</i> , 1360.....	61
Ilustración 25. Jean Fouquet, <i>Autorretrato</i> , 1450.....	62
Ilustración 26. Ghirlandaio, <i>Giovanna Tornabuoni</i> , 1488.....	63
Ilustración 27. Miguel Angel, <i>Detalle del Juicio final</i> , 1536-41.....	63
Ilustración 28. S. Anguissola, <i>Autorretrato con clavicordio</i> , 1561 y Lavinia Fontana, <i>Autorretrato</i> , 1552.....	64
Ilustración 29. Rembrandt, <i>autorretrato</i> , 1658.....	65
Ilustración 30. Arriba izqda., Judith Leyster, <i>Autorretrato</i> , 1633 y dcha. Teresa Arizzara, <i>Autorretrato</i> (anónimo) 1740-50. Abajo izqda. Ana Wasser, <i>Autorretrato a los treinta</i> , 1691 y dcha. S. Angüisola, <i>Bernardino Campi retratando a Sofonisba Angüisola</i> , 1550.....	66

## Bibliografía general

Ilustración 31. Artemisia Gentilleschi, <i>Autorretrato como alegoría de la pintura</i> , 1630.....	67
Ilustración 32. R. Carriera, <i>Autorretrato</i> , 1746.....	67
Ilustración 33. A. M. Schuman, <i>Autorretrato</i> , 1633.....	67
Ilustración 34. Angélica Kauffman, <i>Autorretrato con treinta años</i> , 1754 y <i>Autorretrato</i> , 1787.....	68
Ilustración 35. Angélica Kauffman, <i>Autorretrato con música y arte</i> , 1791.....	68
Ilustración 36. E. Vigée- Lebrum, <i>Autorretrato despues de 1782</i> .....	69
Ilustración 37. A. Labille-Guiard, <i>Autorretrato con dos alumnas</i> , y Vigée-Lebrun, <i>Autorretrato con hija</i> , 1785.....	69
Ilustración 38. De Emily Mary Osborn, <i>Sin fama ni amistades</i> , 1857.....	71
Ilustración 39. Catharina Van Hemessen, <i>Autorretrato</i> , 1548.....	72
Ilustración 40. Romaine Brooks, <i>Autorretrato</i> , 1923.....	72
Ilustración 41. Paula Modersohn Becker, <i>Autorretrato con collar de ambar</i> , 1906.....	74
Ilustración 42. Ana Bilinska, <i>Autorretrato con paleta y pinceles</i> , 1887.....	75
Ilustración 43. S. Botticelli, <i>La adoración de los magos</i> , 1475,78.....	77
Ilustración 44. A. Durero, <i>Martirio de diez mil cristianos</i> , 1508.....	80
Ilustración 45. P. P. Rubens, <i>El paseo en el jardín</i> , 1630,1631.....	81
Ilustración 46. G. Courbet, <i>buenos días señor Courbet</i> , 1854, y Emily Mary Osborn, <i>Sin fama ni amistades</i> , 1857.....	82
Ilustración 47. Giovanna Fratellini, <i>Selfpostrait</i> , 1720, y A. Gentilleschi, <i>Una alegoría de la pintura</i> , 1650.....	83
Ilustración 48. Velázquez, <i>Las Meninas</i> , 1656.....	84
Ilustración 49. R. Carriera, <i>autorretrato sosteniendo un retrato de su hermana</i> , 1715.....	85
Ilustración 50. Artemisia. Gentilleschi, <i>autorretrato como alegoría de la pintura</i> , 1630., Michelangelo Merisi "Caravaggio", Enciclopedia Microsoft(R) Encarta(R) 99. (c) 1993- 1998 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.Caravaggio, <i>Cabeza de la Medusa</i> , 1596, 1598. y Miguel Angel, <i>juicio final, debajo centro</i> , <i>Autorretrato en piel de San Bartolomé</i> . 1536-41.....	86
Ilustración 51. CUADRO III: <i>Corrientes principales del pensamiento a partir de la ilustración</i> ..	105
Ilustración 52. CUADRO IV: <i>Desarrollo de la personalidad a través del plano cultural, personal y social</i> .....	107
Ilustración 53. CUADRO V: <i>Desarrollo de la personalidad desde una perspectiva psicoanalítica</i> ..	111
Ilustración 54. Käthe Kollwitz, <i>Mujer pensando</i> , 1920.....	130
Ilustración 55. W. Kandinsky, <i>Pequeñas Alegrías</i> , 1913.....	130
Ilustración 56. J. L. David, <i>El Juramento de los horacios</i> , 1784.....	132
Ilustración 57. Eleanor Antin, <i>El Rey de la Playa Solana</i> , 1979.....	133
Ilustración 58. Boccioni, <i>Io - noi - Boccioni</i> , 1907-10.....	134
Ilustración 59. Judy Chicago, <i>Despegando</i> , 1971-72.....	137
Ilustración 60. Alenza, L., <i>Sátira del suicidio romántico</i> , 1837.....	140
Ilustración 61. Sonia Delaunay, <i>Autorretrato</i> , 1916.....	144
Ilustración 62. Boccioni, <i>Los que se quedan y Los que se van</i> , 1911.....	146
Ilustración 63. Arnul Rainer. <i>Tragbranz</i> , 1971.....	149



Ilustración 64. Andy Warhol, <i>Autorretrato</i> , 1967.....	152
Ilustración 65. K. Kollwitz, <i>Arando</i> , 1921.....	154
Ilustración 66. Richard Gerstl, <i>Hombre Riendo</i> (Autorretrato), 1908.....	154
Ilustración 67. George Grosz, <i>Yo ya he hecho lo mío... ¡El saqueo es cosa vuestra! y Los lobos y los leopardos alimentan a sus crías, los cuervos se las comen...</i> , 1921-25.....	158
Ilustración 68 J Munguillón, <i>Mi familia</i> , 1944 y F. Kahlo, <i>Mis abuelos, mis padres y yo</i> , 1930.....	167
Ilustración 69 Frida Kalho, <i>Frida Kalho y Diego Rivera</i> , 1931 y G. Münter, <i>Paseo en barca</i> , 1910.....	168
Ilustración 70 J. Malczewski, <i>Tobías y Las Parcas</i> , 1912.....	169
Ilustración 71 L. Corinth, <i>Autorretrato con modelo</i> , 1903 y O. Dix, <i>Autorretrato con modelo desnuda</i> , 1923.....	170
Ilustración 72 J. Malczewski, <i>Autoportret z hiacyntem</i> , 1902, J. Malczewski, <i>La consegna della tevolezza. Autoritratto con Meczyslaw Gasecki</i> , 1922 y P.M. Becker, <i>Autorretrato frontal con flor en la mano derecha</i> , 1907.....	171
Ilustración 73 F. Kahlo, <i>Autorretrato dedicado a L. Trotski</i> , 1937.....	172
Ilustración 74 G. Münter, <i>Selbsbildnis mit hut</i> , 1909 y Dorothea Tanning, <i>Cumpleaños</i> , 1942.....	173
Ilustración 75 F. Kahlo, <i>Autorretrato con pelo cortado</i> , 1940, C. Cahun, <i>Autorretrato</i> , 1920 y C. Cahun, <i>Autorretrato</i> , 1917.....	174
Ilustración 76 H. Schjerfbeck, <i>Omakeuva</i> , 1912 y <i>Omakeuva musta tausta</i> , 1915 y <i>Punatäpläinen omakuva</i> , 1944.....	176
Ilustración 77. A. Santos, <i>La tertulia</i> , 1929.....	178
Ilustración 78. Albert Morrow, <i>Nueva mujer</i> , 1897.....	194
Ilustración 79. Gluck, <i>Autorretrato con cigarro</i> , 1925.....	196
Ilustración 80. Rosemarie Trockel, <i>Sin título</i> , 1983.....	198
Ilustración 81. Jenny Saville And Glen Lunchford, <i>intitled</i> , 1995.....	199
Ilustración 82. Jenny Saville, <i>Mejor que una</i> , 1999.....	203
Ilustración 83. Tamara de Lempitzka, <i>Autorretrato</i> , 1925.....	204
Ilustración 84. Alexis Hunter, <i>Considerando la teoría</i> , 1982.....	211
Ilustración 85. Elizabeth Thomson, <i>Pasando lista después de un combate</i> , 1874 y Rosa Bonheur, <i>La feria de los caballos</i> , 1855.....	215
Ilustración 86. Cindy Sherman, <i>sin título</i> , 1979.....	218
Ilustración 87. Guerrilla Girls, <i>Cartel de 1987</i> .....	223
Ilustración 88. Jenny Saville, <i>Marcada.</i> , 1998.....	230
Ilustración 89. Tarsila Do Amaral, <i>Autorretarto con manto rojo</i> , 1923.....	233
Ilustración 90. Karen Lecoq, <i>Leah's Room</i> , 1972.....	238
Ilustración 91. Mary Beth Edelson, <i>Goddess head</i> , 1975.....	238
Ilustración 92 H. Wilke, <i>S.O.S. Starification Object Series</i> , 1974-82.....	239
Ilustración 93. Barbara Kruger, <i>Untitled</i> 1982.....	241
Ilustración 94. Nikki De Saint Phalle, <i>Hon</i> , 1966.....	255
Ilustración 95. Judy Chicago, <i>La Cena</i> , 1974.....	256

## Bibliografía general

Ilustración 96. L. Bourgeois, <i>Femme-Couteau</i> , 1982.....	256
Ilustración 97. Ana Mendieta, <i>Facial hair Transplant</i> , 1972.....	257
Ilustración 98. Mónica Sjöo, <i>Dios otorgando el nacimiento</i> , 1969 y Kiki Kogelnik, <i>Supermujer</i> , 1973.....	257
Ilustración 99. Faith Wildinding, <i>Esperando que mis pechos decaigan, esperando el matrimonio, esperando tener mi bebe</i> , 1971.....	258
Ilustración 100. Marisol, <i>Autorretrato</i> , 1961.....	261
Ilustración 101. L. Bourgeois, <i>In And Out</i> , 1995.....	269
Ilustración 102 Maina Munsiki, <i>emancipación</i> , 1970.....	271
Ilustración 103 E. Sadaba, <i>colonización del planeta P</i> , 1996.....	272
Ilustración 104 R. Banet, <i>Guisando falos</i> , 1996.....	273
Ilustración 105 A. Messenger, <i>Las espantosas aventuras de A.M. falsificadora</i> , 1975..	273
Ilustración 106 Yasumasa Morimiura, <i>Frida Kablo</i> , 2000 y D. Hockney <i>artista y modelo</i> , 1974.....	274
Ilustración 107 Isabel Villar, <i>En el jardín de la madre</i> ,.....	275
Ilustración 108 L. Freud, <i>Pintor y modelo</i> , 1986-87.....	277
Ilustración 109 B. kitaj autorretrato como mujer, 1984 y F. Clemente, <i>autorretrato como la hija del mundo</i> , 1996 .....	278



BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACKELSBERG, Martha. A., (1991); *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*, Barcelona, Virus Editorial.
- ADAMANTOVA, Vera, (1991), *Images of women in the arts*, London, Ontario, Studies in Modern Languages at Western, The University of Western Ontario.
- AGUILERA CERNI, Vicente., (1979); *Diccionario del Arte Moderno. Conceptos, ideas y tendencias*, Valencia, Fernando Torres Editor.
- ALEXIS PSOMIADES, Kathy, (1997); *Beauty's body : Femininity and representation in British Aestheticism*, Standford, Standford University Press.
- ÁLVAREZ, Román y STOKES, Wendy, (1997), *La mujer ante el tercer milenio : arte, literatura, transformaciones sociales*, eds. Salamanca, Plaza Universitaria.
- AMORÓS, Celia., (1994); *Historia de la teoría feminista*, Madrid, Dirección General de la Mujer e Instituto de Investigaciones Feministas Universidad Complutense de Madrid,
- ALAIN, (1967); *Sistema de las Bellas Artes*, siglo veinte, Buenos Aires.
- ANDREAS-SALOMÉ, Lou, (1982); *El narcisismo como doble dirección*, Tusquets Editores, Barcelona.
- ARGAN, G.C.(1975), *El arte moderno. 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres editor.
- ARHEIM, R. (1986); *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Forma.
- ARNALDO, J. (1989), *El movimiento romántico*, Madrid, historia 16.
- BARRE, Poulain de la, (1984); *De l'égalité des deux sexes*, París, Fouyard.
- BARTRA MURIA, Eli, (1987), *Mujer, ideología y arte : ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*, Barcelona, La Sal, D.L.
- BATTERSBY, Christine, (1994), *Gender and genius : towards a feminist aesthetics*, London, The Women's Press Ltd.
- BEAUBOIR, s., (1960); *El segundo sexo*, Buenos Aires, Ediciones Leviatán.
- BECKETT, Wendy, (1987), *Contemporary women artists*, New York, Universe Books.
- BELÁN, Kyra, (1996), *Earth, spirit and gender : visual language for the new reality*, New York, N.Y., American Heritage Custom Pub., c.
- BERGER, J., (1972); *Modos de ver*, Londres, Ed. Peguin Books Ltd.
- BERGER, J., & ERGER, Katya (1999); *Tiziano:ninfa y pastor*, Madrid, Árdora ediciones.
- BETTERTON, Rosemary, (1987), *Looking on : images of femininity in the visual arts and media*, London ; New York, Pandora.
- BETTERTON, Rosemary, (1996), *An intimate distance : women, artists and the body*, London, New York, Routledge.
- BILLESTER, Erika. (1985); *Catálogo de la exposición L' autoportrait. À l'âge de la photographie: Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, Musée cantonal des Beaux

## Bibliografía general

- Arts Lausanne, Berne, Editions Benteli.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita y RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Pilar (2001); *Mujeres y Fortaleza Europa*, Granada, Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita., (1997); *Vidas y recursos de mujeres en el antiguo régimen*, Málaga, Universidad de Málaga, D.L.,
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita., (1992); *Las investigaciones sobre la mujer, logros y proyectos*, Málaga, Universidad de Málaga. (Jornadas en la Universidad de Málaga)
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita. y Johanna, (1998); *Estrategias laborales femeninas: trabajo, hogares y educación*, Málaga, Servicio de Publicaciones, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- BIRRIEL SALCEDO, Margarita., (1992); *Nuevas preguntas, nuevas miradas: fuentes y documentación para la historia de las mujeres. (Siglos XIII-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, Servicio de Publicaciones.
- BONITO OLIVA, Achille, (1998), *Disidentico : maschile femminile e oltre*, Roma, Panepinto Arte.
- BORNAY, E. (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra.
- BORZELLO, Frances, (2000), *A world of our own : women as artists*, London, Thames and Hudson.
- BÖHME Hartmut y Gernot, (1998); *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*, Barcelona, Herder.
- BOZAL, BALERIANO, (1993); *Modernos y postmodernos*, Madrid, Historia 16.
- BOURGEOIS, L, (1998); *Louise Bourgeois. Destruction of the father, reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997*, Londres, Violette Editions.
- BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D., (1982), *Feminism and art history : questioning the litany*, New York, Harper & Row, c.
- BROUDE, N., & GARRARD, M., (1994); *The Power of Feminist Art. The Movement of the 1970s, History and Impact*, edited by Norma Broude and Mary Garrard, Nueva York.
- BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D., (1992), *The Expanding discourse : feminism and art history*, New York, NY, IconEditions.
- BUCKLEY, Cheryl and FAWCETT, Hilary, (2001), *Fashioning the feminine : Representation and women's fashion from the fin de siècle to the present*, London, I.B. Tauris.
- BUTLER, Judith, (1999), *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge.
- CALVO SERRALLER, F. (1994); *El autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- CAO, M<sup>a</sup> A. L. F., (1997), *Käthe Kollwitz o el arte solidario (1867-1945)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- CAO, M<sup>a</sup> A. L. F., (1989), *La mujer y el retrato. Una aproximación al objeto*, Arte , Individuo y Sociedad, n<sup>o</sup> 2, Madrid, Edt, Universidad Complutense
- CAO, M<sup>a</sup> A. L. F., (2001), *Geografías de la mirada : género, creación artística y representación*,



- Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, Asociación Cultural A-Mudayna.
- CAO, M<sup>a</sup> Angeles L F., (2000); *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea.
- CARAMÉS, José Luis y GONZÁLEZ, Santiago, (1994), *Género y sexo en el discurso artístico*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- CARSON F. and PAJACZKOWSKA C., (2000), *Feminist visual culture*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui, (1993), *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- CHADWICK, Witney. (1992); *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino.
- CHADWICK, Whitney, (1985), *Women artists and the surrealist movement*, Boston, Mass., Little, Brown.
- CHADWICK, Whitney, (1998), *Mirror images : women, Surrealism and self-representation*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- CHERRY, Deborah, (2000), *Beyond the frame : feminism and visual culture, Britain 1850-1900*, London and New York, Routledge.
- CHICAGO, Judy, (1979), *The dinner party : a symbol of our heritage*, Anchor Press, Doubleday, Garden City, N.Y.
- CHICAGO, Judy, (1996), *Beyond the flower : the autobiography of a feminist artist*, New York, N.Y., U.S.A. , Viking.
- CHIPP, Herschel. B. (1995); *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas.*, Madrid, Ediciones Akal.
- COLEMAN MCHUGH, Catherine. (1990); *Una aproximación a la iconografía española del siglo veinte. El autorretrato en la obra de Picasso, Miró y Dalí*, Madrid. Tesis Inédita.
- COLLINS, Georgia and SANDELL, Renee, (1996), *Gender issues in art education : content, contexts, and strategies*, Reston, Virginia, The National Art Education Association.
- COMAR, P. (1995); Catálogo de la exposición de la Bienal de Venecia, *Identidad e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, 46 Exposición Internacional de arte, Venecia, Marsilio Editore.
- CONLEY, Katharine, (1977); *Automatic woman : The representation of woman in surrealism*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- COTTINGHAM, Laura, (1994), *Lightbulb*, New York City, Sixty Percent Solution.
- COTTINGHAM, Laura, (1998), *Seeing through the seventies : essays on feminism and art*, Amsterdam, G&B Arts International.
- COOPER, Helen A. (1993); Catálogo de la exposición *Eva Hesse*, Ivam Centre Julio Gonzales, Generalitat Valenciana, 10 febrero / 4 abril 1993.
- CORTAZAR, J., (1985); *Textos políticos*, Barcelona, Plaza & Janes.
- DALTON, Pen, (2001), *The gendering of art education : Modernism, identity and critical feminism*, Buckingham, Philadelphia, Open University Press.



*Bibliografía general*

- DANIELE, Daniela, (1999), *Meduse cyborg : antologia di donne arrabbiate*, Milano, Shake Edizioni Underground.
- DAVALOS, Karen Mary, (2001), *Exhibiting mestizaje : Mexican (American) museums in the diaspora*, Albuquerque, University of New Mexico Press, c.
- DAVID-NEEL, A., ( 2000); *Elogio a la vida*, Barcelona, Octaedro.
- DAVIS, F. (1998); *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza editorial.
- DEEPWELL, Katy, (1998); *Nueva crítica feminista de arte : Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.
- DELPORTE, Henri, (1982), *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Madrid, Istmo, D.L.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, (1992); Real Academia Española, Madrid, editorial Espasa Calpe.
- DIEGO, Estrella de., (1996); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas*, cord. Valeriano Bozal, edt. Visor, vol. II, Madrid.
- DIEGO, Estrella de., (1992); *El Andrógino Sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Edt. Visor, Madrid.
- DIEGO, Estrella de, (1996); *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16.
- DIEGO, Estrella de, (1999); *Anette Messenger. La procesión va por dentro*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 9 de Feb. Al 3 de Mayo, Ministerio de Educación y Cultura.
- DIJKSTRA, Bram, (1994), *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate, Barcelona, Círculo de Lectores.
- DUKE, Betty La, (1985); *Compañeras: women, art and social change in Latin America*, San Francisco; City Lights Books.
- DUNCAN, Carol, (1993), *The aesthetics of power : essays in critical art history*, Cambridge, University Press.
- ECKER, Gisela., (1985); *Estética Feminista*, Gisela Ecker editora.
- EDELSON, Mary Beth, (1975), *Woman rising*, United States, M.B. Edelson.
- ELLIOTT, Bridget, (1994), *Women artists and writers : modernist (im)positionings*, London, Routledge.
- FABBRI, P. (1987); Catálogo de la exposición *Effetto Arcimboldo*, Venecia, Palacio Grassi, Milano.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. (1995); Catálogo de la muestra *Il pittore allo specchio. Autoritratto italiano del novecento*, Ferrara.
- FERRATER MORA, J,( 1994); *Diccionario de Filosofía*. Barcelona, Edit. Ariel. Tomo II.
- FINE, Diane, (1986), *Charm for young women. Selections. 1986.*, Madison, Wis., Moonkosh Press.
- FIRESTONE, Shulamith, (1973); *La dialectica del sexo*, Kairós, Barcelona.
- FOUCAULT, M., (1987); *La Historia de la Sexualidad, Vol.1: La voluntad de saber*, Madrid, s. XXI
- FRANCASTEL, Pierre y Galienne (1988); *El retrato*, Madrid, Ediciones cátedra.
- FRANCESCHI, L., (1995); *De Arte y de Anarquía*, Sevilla, Las siete entidades.
- FRASER, N., ( 1989); *Unruly Practices: Power, Discourse and Gender in Contemporary Social Theory*,



- Minneapolis, University of Minnesota Press.
- FREUD, S, ( 1983); *El yo y el ello y otros escritos de metapsicología*, Madrid, Alianza editorial.
- FRIEDMAN, Alice T., (1998), *Women and the making of the modern house : a social and architectural history*, New York, Abrams.
- FUENTES, Carlos, (1995); *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*, Madrid, Editorial Debate.
- FUNDACIÓN ANSELMO LORENZO, (1999); *Mujeres Libres. Luchadoras Libertarias*, Madrid, Fundación Anselmo Lorenzo.
- GOLDMAN, Jane, (1998); *The feminist aesthetics of Virginia Woolf : Modernism, pos-impressionism, and the politics of the visual*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GOMBRICH, E., H., (1984); *El sentido y el orden. Estudio sobre la p'sicología de las artes decorativas*, Madrid, Debate.
- GOMBRICH, E. H., (1979); *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, ( 1ª edc. washington 1959).
- GOUMA-PETERSON, (1999), Thalia, *Miriam Schapiro : shaping the fragments of art and life*, New York, Harry N. Abrams Publishers, Lakeland, Fla., In association with the Polk Museum of Art.
- GREER, G., (1971); *The Sexual Eunuch*, New York, Edc. Mc Graw-hill.
- GREER, G., (1984); *Sex and Destiny*, London, Secker & Warburg.
- GUASCH, Anna Maria, (2000), *Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995*, Tres Cantos (Madrid), Akal, cop.
- GUERRA PALMERO, Mª J., (1998); *Mujer, Identidad y reconocimiento. Habermas y la crítica feminista*, Centro de Estudios de la Mujer Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife.
- GUERRA PALMERO, Mª J., (2001); *Teoría feminista contemporánea. Una aproximación desde la ética*, Madrid, Editorial Complutense.
- GUERRILLA GIRLS (Group of artists), (1998), *Guerrilla Girls talk back : the first five years (1985-1990)*, New York, N.Y., Penguin Books.
- GUERRILLA GIRLS (Group of artists), (1998), *The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art*, New York, Penguin Books.
- HART, Lynda, (1993); *Acting out : Feminist performances*, The University of Michigan Press.
- HAUSER, Arnold. (1964); *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, ediciones Guadarrama, Vol I y II.
- HAUSER, A., ( 1961); *Introducción a la Historia del Arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- HEIN, Hilde and KORSMEYER, Carolyn, (1993), *Aesthetics in feminist perspective*, Bloomington, Indiana University Press.
- HERNANDO, César de V., (1999); *Discurso sobre la vida posible. Textos situacionistas sobre la vida cotidiana*, César de Vicente Hernando, Guipúzcoa.
- HILLER, Susan, (1996), *Thinking about art: conversations with Susan Hiller*, Manchester University Press ; New York.

*Bibliografía general*

- HOFMANN, Werner, (1991), *Nana : Mito y realidad*, Madrid, Alianza.
- HOGAN, Susan, (1997), *Feminist approaches to art therapy*, London, New York, Routledge.
- ISAAK Jo Anna, (1996); *Feminism and Contemporary Art : The revolutionary power of womwn's laughter*, London; New York, Routledge.
- JACOBS, Fredrika H., (1999), *Defining the renaissance virtuosa : women artists and the language of art history and criticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JOHNSON, Ellen H., (1995), *Modern art and the object : a century of changing attitudes*, New York, Icon Eds.
- JONES Amelia (1996); *Sexual politics: Judy Chicago's dinner party in feminist art history*, Berkeley, California U.P. Autumn.
- JUNO, Andrea & Vale V., (1999), *Angry women*, New York, RE/Search publications.
- KAUFFMAN, Linda S., (1998), *Bad girls and sick boys : fantasies in contemporary art and culture*, Berkeley, University of California Press.
- KELLY, Mary, (1996); *Imagins desire*, Cambridge; Massachusetts, The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.
- KELLY, Mary, (1998); *Mary Kelly : Post - Partum Document*, Berkeley, University of California Press.
- KENDALL, Richard and POLLOCK, Griselda, (1992), *Dealing with Degas : representations of women and the politics of vision*, New York, NY, Universe.
- KIRKER, Anne, (1993), *New Zealand women artists : a survey of 150 years*, Tortola, BVI, Craftsman House, New York, NY, STBS Ltd.
- KRAUSS, Rosalind, (1999); *Bachelors*, Cambridge, the Massachusetts Institute of Technology Press.
- LACAN, J., (1978); *La metáfora del sujeto*, Argentina, Homo Sapiens.
- LAGORIO, Carlos, (1998); *Cultura sin sujeto: el dominio de la imagen en la posmodernidad*, Buenos Aires, Biblos.
- LANGER, Cassandra, (1993), *Feminist art criticism : an annotated bibliography*, New York, G.K. Hall.
- LAUTER, Stella, (1984), *Título Women as mythmakers : poetry and visual art by Twentieth-century women*, Indiana University Press, Bloomington.
- LEDERER, Carrie J and GUERRILLA GIRLS (Group of artists), (1991), *Guerrilla Girls talk back : the first five years : a retrospective, 1985-1990 : opening at Falkirk, May 16- August 25, 1991*, San Rafael, CA, The Center.
- LEJEUNE, P., (1989); *On Autobiography*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LITVAK, Lily, (1988); *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo español ( 1880-1913)*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- LIPPARD, Lucy, (1976); *From The Center Feminist Essays on Women 's Art*, New York, Dutton Paperback.
- LIPPARD, Lucy R., (1995), *The pink glass swan : selected essays on feminist art*, New York, New



- Press, c.
- LOEB, Judy, (1979), *Feminist collage : educating women in the visual arts*, New York, Teachers College, Columbia University.
- MACARTHY, David, (1998), *The nude in american painting, 1950-1980*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MÁRQUEZ, Carmen, (2000), *Voces de mujer : mujer, arte y compromiso*, Valencia, Ray'ykuera, Acción Verapaz.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí, (2000); *Pintando el mundo: diccionario de artistas latinoamericanas y españolas*, Madrid, Horas y horas.
- MCDONALD, Helen, (2000), *Erotic ambiguities : the female nude in art*, New York, London, Routledge.
- MELCHOR-BONNET, Sabine, (1996); *Historia del espejo*, Barcelona, Editorial Herder.
- MICHEL, Mario de, (1990); *Las vanguardias artísticas del S XX*, Alianza editorial, Madrid.
- MILLER, Lynn F. and SWENSON, Sally S., (1981), *Lives and works, talks with women artists*, Metuchen, N.J., Scarecrow.
- MILLET, K., (1975); *Política sexual*, México, Aguilar.
- NEAD, L., (1998); *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Editorial tecnos.
- NEUMAIER, Diane, (1995), *Reframings : new American feminist photographs*, edited by Diane Neumaier. Philadelphia, Temple University Press.
- NIEDZWIECKI, Patricia, (1991), *Beauvoir peintre*, Paris Côté-Femmes.
- NOCHLIN, L., (1988); *Women, Art and Power and Other Essays*, New York, Harper & Row.
- NOCHLIN, Linda, (1999), *Representing women*, London, Thames and Hudson.
- OLKOWSKI, Dorothea, (1999), *Gilles Deleuze and the ruin of representation*, Berkeley, University of California Press.
- OSBORNE, R., (1991); *Sexualidad y sexismo. La discriminación social de la mujer en razón del sexo*, Madrid, Fundación Universidad Empresa.
- PAGLIA, Camille, (2001), *Vamps & tramps*, Madrid, Valdemar.
- PANOFKY, Erwin, (1979); *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza editorial.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, (1993); *Artemisia Gentileschi*, Madrid, Historia 16.
- PERRY, Gill, (1999); *Gender and art*, New Haven; London, Yale University Press; The Open University.
- POLLOCK, Griselda and PARKER, Rozsika, (1981), *Old mistresses : women, art and ideology*, London Pandora.
- POLLOCK, Griselda, (1988), *Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art*, London; New York, Routledge.
- POLLOCK, Griselda, (1996), *Generations & geographies in the visual arts : feminist readings*, London, Routledge.
- POLLOCK, Griselda, (1999), *Differencing the canon : feminist desire and the writing of art's histories*, New York, Routledge.

## Bibliografía general

- POLLOCK, Griselda, (2001), *Looking back to the future: essays on art, life and death*, Amsterdam, G + B Arts International, cop.
- POLLOCK, G., (1987); *Framing Feminism: Art and Women's Movement 1970-1985*, London/New York, Roszika Parker y Griselda Pollock.
- POPE-HENNESSY, J., (1985); *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal editor.
- PORQUERES, Bea., (1994); *Reconstruir una tradición*, Madrid, horas y HORAS.
- RALPH, J., (1997); George Grosz. Los años de Berlín, Milan Electa. p. 135.
- RECKITT, Helena, (2001), *Art and feminism*, London, Phaidon Press.
- RINCÓN, Wilfredo García, (1991); *El autorretrato en la pintura española. De Goya a Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, Vol I, Vol II.
- ROBINSON, Diana Kowal, (1993), *Feminist street art : uncensored women*, Durham, N.C., D. K. Robinson.
- ROBINSON, Hilary, (1987), *Visibly female : feminism and art : an anthology*, London, England, Camden Press.
- RODRÍGUEZ ÁLVAREZ, Dolores, (1979); *A golpes del sino: (1974-1978)*, Madrid, Vox.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M<sup>a</sup>., (1989); *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- RODRÍGUEZ, Paloma, (1987), *Arte y mujer, V Cursos de Verano en San Sebastián*, Servicio Editorial, Universidad del País Vasco.
- ROSEN, Randy, (1989); *Making their mark : Women artists move into the mainstream, 1970-1985*, New York, Abbeville Press Publishers.
- ROSENBACH, Ulrike, (1982), *Ulrike Rosenbach : Videokunst, Foto, Aktion*, FrankfurtMain.
- ROTHSCHILD, Joan, (1999), *Design and feminism : re-visioning spaces, places, and everyday things*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.
- SABBATINO, M., (1997); *Ana Mendieta*, Fundación Cultural Antoni Tàpies, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 23 Julio-13 Octubre de 1996.
- SAGER, Peter, (1981); *Nuevas formas de realismo*, Madrid, Alianza Forma.
- SALVIONI, Daniela, (1999), *Looking at ourselves : works by women artists from the Logan Collection*, catálogo exposición, San Francisco Museum of Modern Art, January 09-April 20, San Francisco, SFMOMA.
- SAWELSON-GORSE, Naomi, (1998), *Women in dada : essays on sex, gender and identity*, Cambridge (Massachusetts), London, The MIT Press.
- SCHMIDT, Dieter, (1981); *Otto Dix mit Selbstbildnis*, Henschelverlag.
- SCHNEIDER, Rebecca, (1997), *The explicit body in feminist performance*, London ; New York, Routledge, c.
- SCHNEIDER, Rebecca, (1997), *The explicit body in performance*, London, New York, Routledge.
- SCHNEIDER, N., (1995), *El arte del retrato*, Colonia, Taschen.
- SCHOR, Mira, (1997), *Wet : on painting, feminism, and art culture*, Durham, Duke University Press.



- SCOTT, J. W., (1990); *Conflicts in Feminism*, eds. M. Hirsch y E. Fox Keller, New York, Routledge.
- SELMA DE LA HOZ, J. V (2001); *Creación artística e identidad personal. Cultura, psicoanálisis y conceptos de narcisismo en S. XX*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- SERRANO DE HARO, Amparo, (2000), *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza y Janés.
- SHOAT, Ella, (1998), *Talking visions : multicultural feminism in a transnational age*, New York, Cambridge, Massachusetts, New Museum of Contemporary Art; The MIT Press.
- SOLOMON GODEAU, Abigail, (1997), *Male trouble : a crisis in representation*, London, Thames and Hudson.
- STILE C. Y SELZ. P. (1996); *Theories and documents of contemporary art. A sourcebook of artists' writings*, London, University of California Press.
- SUTHERLAND, A. & NOCHLIN, L., (1979); *Le grandi pittrici. 1550-1950*, Milano, Feltrinelli.
- TOUCHARD, J. (1964), *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Edt. Tecnos.
- V.V.A.A., (1975), : *La Mujer en el arte*, catálogo exposición, Santiago de Chile. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile.
- V.V.A.A., (1975), *La mujer como creadora y tema del arte*, catálogo exposición, junio-agosto, obras de Frida Kahlo y otras., Museo de Arte Moderno, Chapultepec, Instituto Nacional de Bellas Artes Mexico.
- V.V.A.A., (1975), *La mujer en la cultura actual*, Madrid, Ministerio de Educacion y Ciencia, Direccion General del Patrimonio Artístico y Cultural.
- V.V.A.A., (1978), *Feministische kunst internationaal : performances, video, film, dokumentatie, 29 november 1978-31-januari 1979*, catálogo exposición, Amsterdam, De Appel.
- V.V.A.A., (1980), *Feministische kunst internationaal*, catálogo exposición, Den Haag, Haags Gemeentemuseum.
- V.V.A.A., (1984), *La imagen de la mujer en el arte español*, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Universidad Autónoma, D.L.
- V.V.A.A., (1988), *Exposition art et littérature féministes*, catálogo exposición, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, Centre de Diffusion d'Art Multidisciplinaire.
- V.V.A.A., (1988), *Feminist art criticism : an anthology*, edited by Arlene Raven, Cassandra Langer, and Joanna Ellen Frueh. Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, c.
- V.V.A.A., (1989), *What does she want? : Cindy Sherman ... and others*, Sowder, Lynne., Braulick, Nathan., Conaway, Kobi., Minneapolis, First Bank System Division of Visual Arts.
- V.V.A.A., (1990), *La imagen de la mujer en el arte español : actas de las terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Organizados por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma, D.L.
- V.V.A.A., (1992), *Dirt & domesticity : constructions of the feminine : June 12-August 14, 1992*, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, catálogo de exposición, New York, N.Y., Whitney Museum of American Art.

- V.V.A.A., (1993), *Bad girls*, catálogo de exposición, Institute of Contemporary Arts London, England; Glasgow, Centre for Contemporary Arts.
- V.V.A.A., (1993), *Nuestro autorretrato : la mujer artista y la autoimagen en un contexto multicultural*, Blanco, Sylvia. O'Neill, María de Mater. Fernández Zavala, Margarita. Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Publisher, San Juan, P.R. : Mujeres Artistas de Puerto Rico, Inc. c.
- V.V.A.A., (1993), *Pro femina : images of women by women from the collection of the Southeast Museum of Photography, Daytona Beach Community College, Daytona Beach, Florida*, Nordström, Alison Devine., Snively, Patricia H., Southeast Museum of Photography., Samuel P. Harn Museum of Art., Gainesville, Samuel P. Harn Museum of Art, University of Florida.
- V.V.A.A., (1994), *Féminisme, art et histoire de l'art*, catálogo exposición, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- V.V.A.A., (1994), *New feminist criticism : art, identity, action*, edited by Joanna Frueh, Cassandra L. Langer & Arlene Raven. New York, NY, IconEditions, c.
- V.V.A.A., (1995), : *The masculine masquerade : masculinity and representation*, MIT List Visual Arts Center, editors; Andrew Perchuk and Helaine Posner, essayists; Harry Brod y otros, Cambridge, Mass. , MIT List Visual Arts Center, MIT Press.
- V.V.A.A., (1995), *Division of labor : "women's work" in contemporary art*, catálogo exposición, Bronx, N.Y., Bronx Museum of the Arts.
- V.V.A.A., (1995), *Herejías = Heresies : crítica de los mecanismos*, catálogo exposición, Centro Atlántico de Arte Moderno, Barcelona.
- V.V.A.A., (1995), *Laughter ten years after*, Isaak, Jo Anna., Silverthorne, Jeanne., Tucker, Marcia., Ezra and Cecile Zilkha Gallery., Geneva, N.Y., Hobart and William Smith Colleges Press.
- V.V.A.A., (1996), *Architecture and feminism*, editors, Debra Coleman, Elizabeth Danze, Carol Henderson, New York Princeton Architectural Press.
- V.V.A.A., (1996), *Lives and works, talks with women artists. volume 2*, Smith, Beryl K., Arbeiter, Joan., Swenson, Sally S., Lanham, MD, Scarecrow Press.
- V.V.A.A., (1996), *Nancy Spero*, edited by Jon Bird, Jo Anna Isaak, Sylvère Lotringer, Publicac. London, Phaidon.
- V.V.A.A., (1997), *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto.
- V.V.A.A., (1997), *Voix singulieres : reflexion sur l'art actuel des femmes*, coord. Danièle Racine, Montréal, La centrale, Galerie Powerhouse.
- V.V.A.A., (1997), *Vraiment : féminisme et art*, catálogo exposición, Aupetitallot, Yves., Cottingham, Laura and Galasso, Alessandra., Centre national d'art contemporain de Grenoble, France, Magasin--Centre national d'art contemporain de Grenoble.
- V.V.A.A., (1998), *Memorable histories and historic memories*, Ferris, Alison., Drucker, Johanna., Ransom, Susan L., Bowdoin College. Museum of Art., Brunswick, Me., Bowdoin College Museum of Art.
- V.V.A.A., (1998), *Mujer, arte, compromiso*, catálogo exposición, Madrid, Centro Artístico



SOMA.

- V.V.A.A., (1999), *Mujeres: espacio y arquitectura*, edición a cargo de Pilar de Bustos, Sofía Capilla y Alicia Gil, Fondo Social Europeo, Castellón de la Plana, Universidad Jaume I, Proyecto NOW.
- V.V.A.A., (2000), *Mujer y arte : 1860-1950*, catálogo exposición del 2 al 27 de febrero 2000, Sala Retiro, Madrid, Caja Madrid, Obra Social.
- V.V.A.A., (2000), *Zona F : Espai d'Art Contemporani de Castelló*, un projecte d'Helena Cabello i Ana Carceller, Valencia, Generalitat Valenciana.
- V.V.A.A., (2001), *Rethinking art between the wars : new perspectives in art history*, editors Hans Dam Christensen, Oystein Hjort, Niels Marup Jensen, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen.
- V.V.A.A., (1994), *New Feminist Criticism : Art, Identity, Action*, catálogo exposición, New York, Icon.
- V.V.A.A., (1998), *Sólo para tus ojos : El factor feminista en relación a las artes visuales*, Actas congreso, San Sebastián, Diputación Foral de Guipuzkoa.
- V.V.A.A., (1997), *Vraiment féminisme et art*, catálogo exposición, Grenoble, MAGASIN-Centre National d'Art Contemporain.
- V.V.A.A., (2001); *Las mujeres en la enseñanza de las ciencias sociales*, Madrid, Síntesis.
- V.V.A.A. (2001); *Mujeres artistas de los siglos XX y XI*, Madrid, Taschen.
- V.V.A.A. (1999); *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*, Fundación Cultural Mapfre Vida
- V.V.A.A., (1996); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Ed. Visor
- V.V.A.A. (1999); *ImpasseDos. Creación y contexto artístico en el Estado español*, Ayuntamiento de Lleida.
- V.V.A.A., (1977); *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Madrid, Ediciones La Piqueta.
- VAL CUBERO, Alejandra, (2002), *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX : la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid, Concejalía de Acción Social.
- WAT, Ian, (1999); *Mitos del individualismo moderno. Fausto, Don Quijote, Don Juan y Robinson Crusoe*, Madrid, Cambridge University Press.
- WITNEY, Chadwick, (1990); *Mujer, arte y sociedad*, London, Eds. Destino.
- WITNEY, Chadwick, (1998); *Mirror Images, Surrealism and self-representation*, New York, Massachusetts Institute of Technology.
- WOLLSTONECRAFT, M. (1997); *Vindicación de los derechos de las mujeres*, Madrid, Editorial Debate.
- WORRINGER, W. (1968); *Problemática del arte contemporáneo*, Argentina, Ediciones Nueva Visión.
- ZELL, Andrea, (2000), *Valie Export : Inszenierung von Schmerz : Selbstverletzung in den frühen Aktionen*, Berlin, Reimer, cop.

ZIMMERMAN, Saccá and Enid, (1998), *Herstories, ourstories, future stories*, Boucherville, Quebec, Canadian Society for Education Through Art.

### REVISTAS

LUNA, *Iniciativa por la liberación de la mujer*, nº 9, 22 Diciembre de 2000

BICEL, (Boletín Interno del Centro de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo), Abril, 2001. Num.11.

LÁPIZ Nº 174, ( 2001); *Puntos de encuentro 01*, Madrid, galería *Cruce*.





